Irina Petraş



Cărţile deceniului 10

Coperta: Nicoleta Laura Ionaş

Pe coperta I: *Legea slabă a numerelor mari*, pictură de Irina Petraş

Volum apărut cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

PETRAŞ, IRINA

Cărţile deceniului 10 / Irina Petraş. - Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2003

ISBN 973-686-454-5

821.135.1.09

Director: Mircea Trifu

Fondator: dr. T.A. Codreanu

Tehnoredactare computerizată: Czégely Erika

Tiparul executat la Casa Cărţii de Ştiinţă

3400 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8

Tel./fax: 0264-431920

www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro

Irina Petraş

Cărţile deceniului 10

Casa Cărţii de Ştiinţă

Cluj-Napoca, 2003

Precizare

Fireşte, n-am citit toate ***Cărţile deceniului 10***. Cu toate acestea, numele adunate în acest volum mi se par destul de reprezentative pentru a putea discerne nişte trăsături ale perioadei (împinsă, perioada, tacit, până în preajma intrării cărţii sub tipar). E vorba, aşadar, despre cărţi pe care le-am citit, cu o subiectivitate, i-aş zice, hazardată şi manipulată. *Subiectivitate istorică* o numea cineva. Cronicar literar la *„Steaua”, „Tribuna”, „Apostrof”,*

„Contemporanul” (vezi şi rubrica *Genosanalize*)*,* am ales eu însămi cărţi, au ales redacţiile sau, nu în cele din urmă, autorii care mi le-au trimis. Au fost cărţi la care n-am reuşit să ajung, deşi ştiam că apăruseră. Apoi, n-am lăsat deoparte scriitori tineri sau de mai mică suprafaţă în favoarea elitelor. Cred în continuare că peisajul - şi cel literar - e „mai” întreg dacă are şi înălţimi, şi văi. E foarte adevărat că textul unui scriitor de primă mărime te incită la polemici, căci intri cu el într-o discuţie serioasă, în vreme ce în cazul cărţilor unor începători sau ale unor scriitori de mai scurtă respiraţie te bucuri (câteodată excesiv) de orice semn de literatură bună. Urmarea ar putea fi bănuiala de tulburare a scării de valori. Iată o primejdie pe care o socotesc minoră, puţin probabilă ori chiar nulă: nu cred că un cititor avizat (care altul citeşte cărţi de comentarii şi analize?) va fi măcar o clipă pus în derută.

Am adăugat la fiecare secţiune *fişe de lectură* ale unor cărţi pe care le-am citit cu creionul în mână fără să scriu despre ele (scriseseră alţi cronicari, au ajuns prea târziu la mine, am amânat eu, îndelung, scrisul), *rezumate* ale unor prefeţe şi postfeţe (deja apărute într-o carte, ele puteau lăsa locul din prim plan altor texte), dar şi *liste de cărţi* semnificative pe care le-am citit/răsfoit şi despre care cred că au un rost în portretul deceniului vizat (numele autorilor sunt trecute în *Cuprins,* acesta ţinând, astfel, şi locul unui *Indice de nume*) Nu mi-am forţat mâna scriind acum cronici amânate atunci. Apoi, am ales şi aici (ca în *Panorama criticii*), oricât de condamnabilă ar fi alegerea, să nu transcriu editurile şi locul de apariţie al cărţilor (în bulversatul peisaj editorial contemporan, aceste date şi-au pierdut, din păcate, relevanţa - apariţia la o editură sau alta nu mai este semn sigur al valorii, marca e rareori garantată). M-au interesat aici autorul, cartea şi timpul ei. Atât.

În locul unui studiu introductiv monolitic, am ales

formula, mereu mie la îndemână, a fragmentelor. La vremea lor, au fost răspunsuri la anchete şi chestionare, interviuri, digresiuni (etimologic, *digresiunea* e *plecare, părăsire, despărţire, deviere de la drumul mare, al tuturor, încălcare a unei datorii;* toate constrângerile ivite când citeşti o carte cu creionul în mână se vindecă prin digresiuni: nimic mai încântător decât visarea lăturalnică, ispitirea unei cărărui personale în răspăr faţă de *unicalea* textului celuilalt) etc. La temele deceniului, am câte ceva de spus, de contrazis, de adăugat, de cârtit.

Autoarea

În loc de introducere

Fragmente (aproape) polemice

Să spun de la început: discuţiile aprinse, amplele dezbateri, polemici, anchete pe teme de literatură a ultimei jumătăţi de secol şi a începutului de mileniu sunt cât se poate de utile păstrării unui climat de interes pentru un teritoriu categoric ameninţat - lectura tradiţională. De aici încep, însă, *dar*-urile. De multe ori întrebările/răspunsurile asupra chestiunii nu-şi dau osteneala să definească termenii. Ce înseamnă *revizuire*, (impunere de) *canon, consacrat, top*? Singurul lucru clar e *politica* literară. Azi, ca-ntotdeauna, poate doar cu mijloace mai perfecţionate (sau cu o poftă descoperită târziu de a contrazice, de a combate, căci nu-i greu să observi că cei mai oţărâţi scriitori de azi sunt cei care ieri se mulţumeau cu finele aluzii, cu parabole subţiratece, cu ambiguităţi încăpătoare şi totul părea să le meargă de minune), politica (şi cea literară) înseamnă luptă pentru putere, sfori trase, prefăcătorie, înscenare, bătălie pentru statutul de vedetă, adică *temporalia* cu toate feţele ei bune şi rele. Deşi despre politică nu se poate vorbi în termeni de *bun* şi *rău.* Ea presupune atingerea cu orice preţ a unui scop, dobândirea unor influenţe şi profituri etc. etc. prin manipularea datelor zilei. Când şi când, politica dobândeşte majusculă şi intră în istorie. Nimic nou sub

soare. Rămâne în Istorie dacă a marcat ceva, dacă a câştigat dreptul la o „bornă” - pionierat, inedit, audienţă etc. Dacă la asta ne referim, înţeleg *discuţia* (cu toată prefăcătoria ei - e bine să sune dezinteresat, pusă în slujba unui ideal naţional, european, universal), dar nu *meta-discuţia* (mi se pare inutil să te întrebi dacă e important să discuţi când tocmai o faci din motive etern-umane) şi nici *sub-discuţia*, care pretinde răspunsuri definitive şi... nedemocratice. Căci:

- nicio valoare impusă la un moment dat prin concertare în numele unor interese de grup (partid), individ, timp şi loc n-a răzbit dincolo de timpul ei trecător şi „făcut”;

- să crezi că o nouă ierarhie se impune prin acţiunea colectivă şi unanimă a criticii literare e şi mai bizar - cum să aibă chiar şi numai doi critici (nu zece, nu o sută, nu o mie cât îmi ies mie la socoteală în imperfecta/perfectibila *Panoramă a criticii literare româneşti*) *exact* aceleaşi opinii şi gusturi despre o zonă a literaturii? Dacă se unesc pentru a scoate în faţă o carte, un nume, o direcţie fără valoare (dar cine s-o stabilească infailibil?!), mint şi contra-fac - iar contra-facerile se des-fac de la sine după o bucată de vreme. Altminteri, coincidenţele de vederi, întâlnirile pe câmpul hermeneutic se întâmplă firesc, în ignorarea „ordinei de zi”;

- să fii în *top* ţine de un vedetism snob şi superficial care poate descuraja uneori valori serioase, dar nu unele cu majusculă - acestea vor răzbi prin valenţele multiple şi adaptabile pe care le au, nu prin valenţa succesului de suprafaţă, unică şi firavă întotdeauna; V.I.P. nu mai înseamnă, din păcate, „personalitate foarte importantă”, nici măcar personalitate (care nici nu se ia în calcul), ci figură des vizibilă „pe sticlă”, cum zic bucureştenii;

- nici ierarhia impusă de manuale nu rezistă în absolut - fără a mai pomeni că prezenţa în manual nu consacră automat, că, pe de altă parte, manualul conţine şi

valori importante pentru *istoria* literaturii, nu pentru Valoarea în sine. Un manual îl poate reţine (fără să-l „consacre”) şi pe A. Toma, de pildă, ca reprezentant al proletculturii, să zicem, o perioadă *reală* oricât de condamnabilă. Poţi forţa intrarea în manuale, dar nu şi intrarea în posteritate;

- disfuncţionalităţile pieţei cărţii româneşti (şi mondiale), ca şi concurenţa - *cu totul firească!* - a altor mijloace de informare şi delectare - „veacul înaintează” şi n-a promis s-o facă pe placul tuturor! - sunt vinovate de puhoiul de cărţi proaste, dar ar fi necinstit să nu observi foarte multele cărţi bune care zac (ei, da!) pe tarabe şi în librării;

- nevoile de lectură, informare, delectare ale cititorilor n-au fost influenţate decât în mică măsură de opinia criticii - îmi pare rău că trebuie s-o spun, dar de opinia lui Nicolae Manolescu le păsa celor care citeau *oricum* cărţile şi căutau în *„România literară”* doar dialogul imaginar cu un cititor *şi mai* competent. Populaţia globului creşte, nu şi numărul cititorilor „tradiţionali” - căci şi asta e o problemă de lămurit: cei care citesc/vor citi pe Internet sunt neapărat „personaje negative”?

- cred că, după ’89, românii (şi nu numai ei, sper) s-au dovedit foarte dornici să schimbe, să răstoarne, să iasă din trecut şi să intre rapid şi fără traume în „viitorul luminos” - lucru niciodată posibil. Tranziţiile sunt grele fiindcă intră în joc „ingrediente” imprevizibile - ca să nu mai vorbim de graba românească de a ajunge care-i face pe români să fie, paradoxal, mereu pe drum!

- *topul* e o copilărie - deşi, recunosc, ancheta cu romanul din *„Observator cultural”* a scos la iveală nişte trenduri şi a pus în discuţie destul de largă, până şi în rândul cititorilor neprofesionişti, „cestiunea”. Oricum, un *top* personal ar cuprinde cărţi/autori pe care i-aş reciti oricând, ar enumera, aşadar, nume vechi şi noi. În niciun caz nu pariez pe cărţile de conjunctură, pe cele axate pe

subiecte la modă, de pagina întâi - dacă sunt bine făcute, sunt cărţi *de arhivă*, de avut în vedere de istorici şi sociologi care ar ţine cont de toate punctele de vedere şi de întreg dosarul problemei, instrumentat la rece. Despre realităţi dramatice, tragice ale deceniilor trecute s-a vorbit de multe ori oportunist, făcând concesii modei şi sperând, neglijent, un „ce profit”.

- într-o paranteză fie spus, discutatele *liste* cu nume propriu răsunător şi occidental sunt opinii personale, subiective, de luat în seamă ca atare. Că literatura estului european nu e prea luată în seamă e un adevăr parţial şi cu multe faţete de discutat - eu rămân la părerea că un scriitor *naţional* mare, în sensul aprecierii şi asumării sale de un mare număr de oameni, e, implicit, *universal*, chiar netradus şi nerăsplătit cu Nobel. Renumele e o valoare relativă. Ar fi minunat şi măgulitor să avem sumedenie de scriitori de ieri şi de azi traduşi şi premiaţi aiurea, dar asta ne-ar mângâia orgoliul, nu şi spiritul... Limba română e „blocată paroxistic în propria expresivitate”. Radu Cosaşu îmi vine în ajutor: „Personal, sunt un resemnat calm şi senin. Universalitatea e o problemă cu prea multe silabe. Ştiu că *La râpa Uvedenrode* e numai pentru cei care au citit *Baltagul* în original. Nu mă simt, pentru asta, nici provincial, nici depeizat. Şi nu din asta - fiindcă Gide n-a ştiut cine-i Vitoria Lipan şi nici Sadoveanu n-a dat semn că ar şti cine-i Castorp sau Kyo - ni se va trage sărăcia, sau insolvabilitatea, sau insisificarea!”

- în fine, să crezi că lucrurile se întâmplă şi în ierarhiile literare după legi care scapă vrerilor de moment ori de epocă nu înseamnă nici resemnare, nici comoditate - cel mult luciditate. Însă, repet, discuţiile sunt absolut salutare, mai ales dacă ele vizează readucerea sub reflectoarele analizei competente şi inedite opere ale trecutului, prezentului şi viitorului. Dacă e, aşadar, chiar viaţa Cărţilor în joc!

Descopăr printre hârtii un text din 1990.

Spuneam atunci, un pic patetic - aşa erau vremurile! - cu o doză de ne-amăgire pe care mi-o recunosc constantă, că: *Anul literar 1990* n-a însemnat neapărat un an de cotitură. Destrămările şi reînchegările din plan politic şi social nu puteau fi urmate de îndată de asemenea transformări evidente, fiindcă literatura autentică nu-şi pierde şi nu-şi recâştigă valabilitatea în funcţie de ora istorică. Timpul ei se numeşte permanenţă.

În literatura noastră nu s-a petrecut o ruptură. Producţiile conjuncturale n-au trăit, oricum, mai mult decât (eventual) timpul necesar lecturii, iar cele care, apelând la iluzie, parabolă, disimulare, oniric, mitic ori fantastic, au depăşit limitele lui *acum* şi *aici* vorbind fiinţei, rămân valabile şi-şi aşteaptă cititorii cu care să crească împreună. Vestita literatură de sertar pare să fi fost o fantasmă - puţinul care se publică e doar o excepţie. Întârzierile par mai degrabă accidente „fizice", iar oglinda retrospectivă nu poate sărăci o carte în care nimic nu e calp în ordine estetică. „Rătăcirea" de-acum în politic e firească, inevitabilă şi pasageră. Reîntoarcerea la masa de scris e iminentă pentru orice scriitor care nu-şi ignoră rostul şi menirea. Fiecare trebuie să făptuiască acolo unde poate făptui cel mai bine.

În lume se readuc în discuţie, mai decis, mai imperativ, problemele scris-cititului. Interesul manifest pentru soarta lecturii nu putea să ne mire pe noi, cei de-aici. Dacă în prim-planul câtorva decenii „cultura" era o mascaradă politică, în planurile secunde, secrete, ale individului Cartea, cea adevărată, n-a fost o „absenţă", ci un punct de sprijin şi de speranţă. Cititorul român n-a încetat să fie unul de talie europeană, mondială. El nu trebuie „să se întoarcă" fiindcă n-a părăsit niciodată Europa.

Se pare că omul reclamei şi al obiectului în serie s-a înstrăinat, se înstrăinează de sine, de esenţa sa. Occidentul şi Orientul, capitalismul şi socialismul sunt amândouă

extreme, la fel de departe de om. Constantin Noica nota în jurnalul detenţiei sale, *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru,* că socialismul şi-a îndepărtat omul vrând să-i stea prea aproape, capitalismul, lăsându-l prea în voia lui. Doar o politică a cărţii îl poate salva. Puterea poeziei este, iarăşi, singura şansă a omului, vitraliul poetic poate arăta altfel şi mai adânc fiinţa. Poezia, literatura redevin o armă. Se redefineşte „cititorul de rând”. Criticului i se cere să fie din nou - dacă a fost vreodată - un „maestru de lectură”. Se deplânge situaţia, prin sine ingrată, a revistelor literare, mereu mai *închise,* specialiştii scriind „cifrat”, pentru un cerc tot mai restrâns de apropiaţi. Un soi de corespondenţă intimă în cerc uşor lărgit. Care ar fi soluţia? Vulgarizarea este, fireşte, un risc, însă e de găsit un echilibru. Cititorul de astăzi, mai mult ca oricând, are nevoie de un *cicerone*. El se poate pierde în hăţişul literaturii de consum, cu ambalajul ei colorat, ispititor. Dar e la fel de adevărat că primejdia nu este atât de gravă pe cât pare. Subprodusele literare care invadează piaţa se vând repede, în sensul uitării şi al lipsei de efect. Soluţia, nu uşoară, dar la îndemână, este cea a unui nou apostolat cultural. Înlăturarea dogmelor (de orice fel!!) poate preface miasmele sociale în miresme. E de reconsiderat căldura umană într-un veac aseptic şi îngheţat. Lozinca anului literar '90 ar fi, în lume şi la noi, deopotrivă: „Poezia ca speranţă. Lectura ca salvare”.

Note după 13 ani: nu cred, în mare, altfel. Punând cap la cap cronicile, trăgând linie şi adunând, aş putea spune că:

- într-adevăr, nu s-a produs o ruptură şi cu atât mai puţin o catastrofă în cultura/literatura română; nu de puţine ori, a fost nevoie să verific în caseta volumului anul apariţiei, nimic altceva neindicându-mi că am în faţă o carte de dinainte ori de după ’89;

- e adevărat, au apărut câteva interesante, necesare şi bine scrise *jurnale din infern*; necesare ca document,

căci, altminteri, n-au spus românilor noutăţi fundamentale - surpriza a fost fulgerătoare, adică violentă şi efemeră; înalta temperatură a acestor scrieri are nevoie de temperare pentru a deveni şi utile - acestea sunt adevăratele cărţi de sertar, cele pentru viitor, pentru cei care vor putea judeca la rece jumătatea de secol prin care am trecut;

- cele mai multe cărţi bune (şi cele mai citite?) sunt cele de *critică*, de teorie; glumind, mă şi întreb despre ce or fi tot scriind criticii dacă scriitorii nu rup gura târgului cu cărţi noi şi uluitoare?! (descopăr că, de pildă, în 1976, Marian Papahagi constata o situaţie asemănătoare!);

- inventarul arată că, în *poezie*, nu s-au petrecut înnoiri cu adevărat notabile (foarte bunele poeme ale lui Ioan Es. Pop dinspre Ieud sunt rude apropiate cu foarte bunele poeme ale lui Mircea Petean despre Jucu nobil şi s-ar simţi ca acasă şi în *La Lilieci*); vreau să spun că au apărut puzderie de cărţi bune şi foarte bune, cantitatea atrăgând spaima de *inflaţie lirică,* dar *marea ruptură* e greu de susţinut;

- Dorothy L. Sayers spunea, apropo de războiul dintre sexe, că: *„Primul lucru ce frapează observatorul neatent este faptul că femeile sunt diferite de bărbaţi [...].Însă esenţial este faptul că femeile sunt mai asemănătoare bărbaţilor decât orice altceva pe lume.”* Înlocuiţi femeile cu generaţiile de poeţi şi veţi descoperi un alt mare adevăr: esenţial este faptul că optzeciştii sunt mai apropiaţi de şaizecişti, de şaptezecişti, de nouăzecişti decât de orice altceva pe lume;

- în *proză,* au fost la modă reeditările în minitiraje ale cărţilor apărute înainte de ’89 în tiraje de masă, reeditări care n-au avut nevoie de farduri pentru a ieşi azi în lume;

- o specie relativ nouă, mai ales prin accente, a fost/este aceea a *egografiilor*; cele mai bune cărţi beletristice sunt cele care scriu despre lume din perspectiva unui autor dispus să se confeseze cu o

„neruşinare” nu tocmai la îndemână înainte; dezinhibările, de altfel, sunt *accentul nou* cel mai evident: scriitorul iese la rampă şi spune lucruri tăcute decenii în şir - toate despre *interiorul omenesc* cel mai tainic, mai personal, mai tabuizat; cărţile despre *fondul erotic secret* intră şi ele în această categorie;

- dar, poate, cele mai multe cărţi „grele” se numără printre *traduceri*; capitol la care n-am stat rău nici prin anii ’70, dacă bine îmi aduc aminte; constat chiar degajarea şi implicarea, aş zice, cu care românii, orgolioşi apropo de creaţia autohtonă, îşi apropriază succesele universale - un cosmopolitism de cea mai bună calitate.

Cultura nici nu moare, nici nu învie, ea este şi se face nu neapărat în ciuda oricăror condiţii, ci indiferent de ele, în cele din urmă. Adică, lăsându-se marcată de tot ce se întâmplă pe lume fără a pierde *distanţa* care o caracterizează. Se scrie şi se citeşte în fiecare moment din existenţa omenirii exact literatura care poate fi scrisă şi citită în respectivul moment. Nimic nu poate fi forţat. Să nu uităm că, de la Sfântul Augustin încoace, citim *în gând*. Prin urmare, cititul e cea mai intimă îndeletnicire omenească, iar cititorul, cel mai greu de stăpânit, de supus. Singurul lucru la îndemână e să scrii/să citeşti cu o patimă molipsitoare... Să fie evident că ţie literatura îţi foloseşte. Reţin, din nou, replica lui Radu Cosaşu apropo de deşerturile şi găurile negre care ar ameninţa cultura română ba înainte, ba după ’89: „În literatură nu pot exista - nici măcar metaforic - atotdistrugătoarele explozii termonucleare, e o prostie, chestia nu funcţionează, catastrofele, crizele, jalea îi fac, de obicei, bine şi n-avem de ce fi disperaţi, nici cei dinainte, nici cei de după «little-bang»-ul şi «big-bancul» decembrist; apoi, scriitorul bun nu se ocupă, nu-şi bate capul, nu e obsedat de posteritatea lui şi nici de a celorlalţi; nu el o decide. El poate decide doar să aibă răbdare în a observa şi a scrie, străbătut şi irigat de fraze.”

Se zice că biografia începe când te (re)cunoaşte celălalt. Poţi avea o viaţă foarte bogată şi, pentru tine, o vreme, îndestulătoare, dar *biografie* nu ai. De aici - zice C. Noica - dorinţa de comunicare. Biografia se naşte dintr-o dorinţă de deschidere spre celălalt. Aş putea obiecta că, dacă *instrumentul* mi-e bun, dacă mă pot întreba cu el în legătură cu taine de nedezlegat ale fiinţei, ale existenţei, ce importanţă are că celălalt mi-l ignoră? Instrumentul meu e, în acest caz, literatura română. Eu o cunosc şi ea mă slujeşte. Ceilalţi, străinii, n-o cunosc. E mai rău, din această pricină, instrumentul meu? Nicidecum. Cei păgubiţi sunt ceilalţi. Eu cunosc şi instrumentele lor, îl cunosc şi pe al meu. Eu fac parte nu dintr-o cultură mică, ci dintr-o **cultură discretă**. Mi se pare un nume mai potrivit şi acoperind mai bine adevărul. Culturile discrete nu sunt aşa prin firea lor ori fiindcă aşa doresc, ci prin *natura* circumstanţelor istorice, politice, geografice, cea care mă pune la discreţia altora şi mă sileşte la un rang secund. Poate că, la o adică, aş face faţă şi în rândul întâi. Însă această şansă nu mi se oferă niciodată. Blazat, nu mai fac nici eu mare lucru. Cel mult, evadez în cultura *obraznică* şi cer azil. Însă n-am ce căuta ACOLO, n-am pus umărul la constituirea ei decât dacă priveşti cultura de pe Marte. Dar îmi convine la modul confortului intelectual şi psihic, o vreme, material, în urmă...

Cărtărescu descoperă America atunci când constată: „...Cine dintre noi n-a avut surpriza ca, în urma unei lecturi despre dragoste şi ură, despre suferinţă şi bucurie, despre greutatea de a fi om, despre straniul visului şi straniul şi mai tulburător al realităţii, despre tot ce au scris autorii dintotdeauna, să primească din public [în Occident, fireşte] mereu şi mereu, de zeci, de sute de ori, până la saturaţie, până la greaţă, aceleaşi trei întrebări: despre disidenţă, despre cenzură, despre poliţia politică? Ai făcut imagini şi metafore cu care ai sperat să tai răsuflarea celor din sală, ai dezvoltat simboluri

universale, ai descris gesturi unice, semnificative, emoţionante, mergând serios şi pasionat pe urmele lui Kafka şi Musil, şi Pinchon, şi Sabato, pentru ca aceleaşi trei întrebări să te aştepte în final. Înţelegi în cele din urmă că nu se doreşte, din partea ta, artă adevărată, ci doar o imagine. Că un autor din Est nu are voie să scrie liber despre natura umană, ci se aşteaptă de la el să fi stat cu nasul numai în problematica lui locală, să fi luptat cu regimul comunist, să fi fost cenzurat, să fi suferit din cauza poliţiei politice.”

Destinul culturilor discrete e să rămână mereu cu o replică în urmă în dialogul universal. Dilema e complicată. Ce e de făcut? Şi: chiar e ceva **de făcut**? Mă descopăr neştiută partizană a legatului benevol de glie. Bradul răsărit pe o stâncă mai puţin prielnică nu-şi ia rădăcinile în spinare ca să caute un loc mai bun şi mai apărat de vânturi şi ploi. Şi chiar dacă ar face-o, ar ajunge în locul altuia, ar fi un străin. El rămâne şi se descurcă. Nu ştiu ce comparaţie să folosesc, alta, ca să se înţeleagă cât de puţin îi pot înţelege pe înstrăinaţi…

Ca să te recunoască celălalt, vorbeşti în limba lui. Gestul tău nu poate spera reciprocitate. Un dicţionar al relaţiilor române-franceze de-a lungul vremurilor, de pildă, va arăta o serie de români plecaţi la studii în Franţa, firesc, cu gestul celui atras de mai bine, dornic să se întoarcă mai perfecţionat decât a plecat; dar va arăta şi câţiva francezi rătăciţi în România. Oricât de nobilă le-ar fi mişcarea, oricât de motivată, ei rămân nişte *exotici*. Cultura obraznică te foloseşte, nu te ajută. Te poţi ajuta numai singur, folosind-o tu pe ea, discret.

Era personalizării. Într-o carte despre era personalizării, era postmodernă, omul contemporan este definit ca dispecer al propriei existenţe. O ofertă uriaşă şi derutantă, o explozie a informaţiei la nivel planetar nu aduce după sine monotonia, uniformizarea, robotizarea, ci, dimpotrivă, individualizarea, singularizarea prin selecţie.

Omul este, înainte de toate, cel-care-alege după ce „s-a pus la curent” cu variantele posibile. M-am gândit, citind-o, că două, cel puţin, sunt datele staturii sale pe care omul (şi cel postmodern) nu le poate alege, ci îi sunt impuse: apartenenţa etnică şi muritudinea. Acesta a fost primul gând. Cel de pe urmă, însă, a adus corecturi însemnate ale perspectivei: muritudinea este o fatalitate, dar viaţa însăşi, prin tot ce face împotriva morţii, o justifică. Fără zbaterea vie, moartea îşi pierde semnificaţia - absolutul ei este relativizat de forţa creatoare hărăzită omului. Aşadar, dacă omul nu poate alege să nu moară, poate alege, în schimb, să trăiască în ciuda morţii, asumându-şi limitările acesteia.

Apartenenţa etnică poate fi considerată şi ea o fatalitate. Importanţa care se acordă în vremea din urmă, pretutindeni, diasporei e semnul acestei recunoaşteri. Oricâte ajustări ai aduce fiinţei tale, ea păstrează semnele apartenenţei la o etnie. În era postmodernă, mai mult ca oricând, *a şti* înseamnă a-ţi aduce aminte şi *a fi* înseamnă a avea memorie. Prezentul nu se întrupează decât prin ceea ce s-a păstrat din tot trecutul. El este o răsfrângere a „bibliografiei” existenţiale la nivel de individ ca şi la nivel de popor. Etnia nu este o fatalitate constructivă/destructivă prin simpla ei enunţare. NU are o sfinţenie aprioricǎ şi nu reprezintă o soluţie simpla ei exaltare verbală. Eşti român prin recunoaşterea autorităţii unui trecut cultural şi prin înfăptuirea pe care o adaugi. Eşti român prin fapta ta specifică deschisă către lume. Prin ceea ce Eugen Lovinescu numea „a-ţi fixa sufletul”. În absenţa unei memorii culturale constructive, apare pericolul „mesianismului rasial”, acel „fenomen dizgraţios şi mătăhălos” cum îl numeşte Lucian Blaga într-un eseu recuperat de curând. Cu alte cuvinte, apartenenţa etnică nu e legitimă decât dacă intră în funcţiune *alegerea.* E o latenţă inoperantă altminteri decât prin realizarea ei conştientă. Trecutul unui neam nu justifică prezentul automat, ci-l construieşte dacă memoria colectivităţii

etnice ştie să acţioneze seminal. Nu încremenirea sub gloria trecutului poate asigura consistenţa prezentului etnic (naţional), ci acel „zbor cu spatele” al îngerului lui Walter Benjamin. Îţi aduci aminte, ai memorie, deci eşti. Recuperarea trecutului nu înseamnă idealizarea lui, ci a trăi responsabil în prezent, conştient de rădăcini, fondat.

La *Divanul* transmis pe TV5, Alain Finkielkraut (cel cu *Înfrângerea gândirii*) era întrebat despre noua Europă. Lucid, atrăgea atenţia asupra primejdiei constituirii unui nou „vis american”. Simpla invocare entuziastă a Europei noi şi unite nu e o soluţie. Cel puţin deocamdată, Europa este alăturare şi întrepătrundere de culturi *naţionale*. Să negi acest lucru *prea devreme* înseamnă să anulezi esenţa însăşi a Europei. Estul european poate rata o şansă unică dacă nu va şti să păstreze memoria culturală prin care a rezistat decenii în şir. Nu farduri apusene vor putea salva Europa. Economicul nu are memorie şi deci nu poate *fi*. Cultura, în schimb, *este*. În *Spiritul Europei* (Paris, 1993), Dominique Wolton scrie: „Decât să ne temem de renaşterea vechilor demoni «naţionalişti», de ce n-am vedea în tema naţiunii un eşafodaj de care toată lumea are nevoie în momentul în care se constituie o nouă identitate politică, şi care oricum îşi va pierde din importanţă când va exista un alt cadru simbolic?”

Pentru uz personal, împart scriitorii în două categorii: *cazuri* şi *efecte*. Fiecare categorie cu multe clase şi subclase, fireşte. În prima categorie intră cei care aleg partizanatul, existenţa în afară, în văzul public efemer şi grăbit. Au o existenţă socială şi politică atent cultivată, fie că sunt angajaţi *alături de* ori *împotriva* unui sistem oarecare. Sunt cei pe care oricând îi poţi preface în „ciudăţenii” sau „curiozităţi”. Artistul-*caz* e gălăgios - cu efecte favorabile asupra orei istorice, dar condamnat să nu dureze. E preţul pierderii autonomiei de gândire: orice partizanat obligă la supuneri şi compromisuri, uneori violente. Dimpotrivă, artistul-*efect* este cel căruia viaţa

mondenă îi repugnă, care nu face concesii. Un soi de evazionism aparent care lucrează tenace în adâncime, căruia „succesul” îi e străin.

Despărţirea de viitor. Să mărturisesc aici antipatia pe care mi-o stârnesc, mai nou, cărţile cu subiecte la modă. Adică cele care pledează pentru despărţirea *declarativă* de trecut. N-am să pricep niciodată de unde îndârjirea împotriva lui Mircea Eliade, de pildă, că n-a *spus* că regretă trecătoarele/trecutele simpatii politice din tinereţe. Spunerea cu pricina n-ar fi schimbat nimic, cu atât mai mult că ea putea fi oricând mincinoasă, simplă cedare la presiuni/sâcâieli inchizitoriale. Nicio îndoială, trecutul, mai ales când nu te poţi mândri cu el, se cere cântărit, dar rostirea-lepădării-de-el e cea mai slabă dintre balanţe. O înţelegere adâncă te poate ajuta să mergi mai departe *cu tot trecutul*. Punerea lui demonstrativă şi conjuncturală la colţ înseamnă, în fond, *despărţire de viitor*. Promiţi să nu poţi gândi niciodată deschis, sincer, fără interese de moment. Listele de orori, inventarele, zic psihanaliştii, sunt mania depresivilor şi anxioşilor, declanşată de urgenţa de a răscumpăra/ascunde o vină. Când o carte de acest gen nu e chiar o reuşită, nu îndrăzneşte nimeni s-o spună: ar însemna că are nostalgii condamnabile. Lauda care ucide (orice laudă exagerată şi insistentă atrage, fără greş, neîncrederea în calităţile exaltate) are şi revers. Lamentarea excesivă nu atrage la nesfârşit compasiunea, ci exasperarea: „a se slăbi!” Tot aşa, suferinţele atroce ale generaţiilor trecute nu te absolvă de nimic pe tine, urmaşul/supravieţuitorul lor, şi nici nu te învestesc cu vreo aură de recunoscut automat de toată lumea. Nici să trimiţi mereu, într-o ne-lucrare prelungită, la strămoşii neapărat sublimi nu-i mai demn. Memoria nu se cuvine transformată în mijloc de profit moral ori material. Când lucrează, ea o face discret, adânc şi durabil. Să mai spun că până şi Europa, pentru mine strict şi complex culturală, poate deveni antipatică dacă

„intrarea-în” e clamată pe toate canalele printre reclame la detergenţi şi tampoane igienice, laitmotiv bun de „dres” orice discurs. Să mai recunosc că aducerea la suprafaţă, în pretinse demersuri „istorice”, a, de pildă, mizeriilor tipărite de presa de imediat după 1989 mi se pare cel puţin de o inelegantă flagrantă. Dacă nu foloseşte ca trimitere punctuală pentru a analiza mentalităţi şi atitudini bulversate, ci se complace în inventare perverse, întreprinderea cu pricina nu foloseşte nimănui. Nu asigură nici măcar un singur pas înainte.

Problema de căpetenie faţă în faţă cu un trecut îndelung contrafăcut - şi nu doar dintr-o singură direcţie! - nu e de „a învinge amnezia” căci „totul trebuie să se plătească, altfel nu există viitor”. Amnezia nu se învinge prin inventarieri operate dintr-o singură perspectivă, ci prin încercarea de a înţelege la rece mecanismele complicate şi nu de puţine ori capricioase ale fiinţei umane angrenate în organismul social-politic. Apoi, nu există aproape nicio îndoială că cele mai multe dintre orori nu se plătesc niciodată. Speranţa creştină într-o judecată măcar finală, „de apoi”, e o frumoasă utopie. Inventarul prea apăsat, insistent şi chiar redundant, neutilizat anume pentru a duce undeva, spre o nouă înţelegere, cum spuneam, poate furniza o perversă plăcere a evocării de dragul evocării, deloc vindecătoare de amnezii. Potrivit statisticilor, neînchipuit de multe persoane blânde şi nevinovate se uită în delir la filme cu crime, violenţe şi orori. Aş spune aici că din observaţiile unui Michel Foucault, de pildă, apropo de opoziţia politică reţin, lăsând deoparte situarea *sa* politică, ideea că pedepsele la care sunt supuşi oponenţii unui regim (ai oricărui regim, aş adăuga) „înseamnă a recunoaşte de la bun început că nu e cu putinţă, în termeni raţionali, să convingi pe cineva că opoziţia sa e prost fondată”. Lucrul e valabil de la nivelul indivizilor la cel al statelor, al lumii întregi. Noţiuni precum *ideologie, represiune, manipulare* sunt de legat, în orice

discuţie serioasă şi pe cât cu putinţă riguroasă, obiectivă, de ideea de *putere* şi de mecanismele ei extrem de perfide, dar şi cu o răspândire ce aruncă în derizoriu orice explicaţie care se rezumă la politic, regim, societate anume. Căci „Dacă puterea n-ar fi decât represivă, dacă n-ar face altceva decât să spună mereu nu, credeţi, într-adevăr, că am ajunge să i ne supunem? Ceea ce face ca puterea (*pouvoir*) să ţină să o acceptăm este pur şi simplu faptul că nu contează doar ca o forţă (*puissance*) care spune nu, ci că, de fapt, străbate, produce lucruri, induce plăcere, formează cunoaştere, produce discurs”(Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, 2001).

Nu cred că cititorul se îndepărtează de *literatura română contemporană.* Problema e falsă din pornire. Distanţa, mică sau mare, dintre cei doi a rămas, relativ, aceeaşi. Apropierea de dinainte de revoluţie era iluzorie. Se căutau şi se citeau, în regim de „înlocuitor de revoltă”, textele „subversive”. Dar mă îndoiesc că, de pildă, „fanii” lui Arpagic erau avizi cititori şi cunoscători ai poeziei Anei Blandiana. Termenii ecuaţiei nu erau Lectura, Cititorul, Cartea, ci nevoia de a participa la cârtirea generală şi mocnită (cu teatrul se întâmpla exact acelaşi lucru). Tirajele erau asigurate prin dotarea aproape automată a *tuturor* bibliotecilor (şi librăriilor) cu toată producţia românească de carte (aici nu-mi pot reprima un puseu nostalgic!). Cartea de un oarecare interes se cumpăra rapid şi fiindcă era, cum bine se ştie, alături de cafea ori de săpunurile ungureşti, excelentă pentru troc. Cu ea, se mai putea aranja câte ceva, se mai putea face rost de una, de alta…

Astăzi? „Subversiv” nu mai are rost să fii: se înjură în gura mare şi fără urmări. Dacă ai bani, îţi „faci” oricând o carte, aşa cum ţi-ai face, să zicem, un permanent la coaforul de lux. Editarea unei cărţi garantează tot mai puţin calitatea de scriitor autentic. Haosul e desăvârşit. Premiile literare - un soi de „bancă ţigănească”. Juriile,

prin forţa lucrurilor, superficiale şi incompetente - cine să mai citească *tot* ce apare pentru a decide, în cunoştinţă de cauză, „cartea anului?” Cărţile scoase pe bani, bune-rele, zac în depozitele editurilor ori în debaraua autorului. În cel mai bun caz, se difuzează în jurul domiciliului acestuia din urmă, funcţie de prieteni şi cunoştinţe. Criticul literar lucrează la întâmplare, şi-a pierdut perspectiva panoramică. Acum cincisprezece ani, ştiam tot ce se tipăreşte în ţară. Biblioteca judeţeană achiziţiona prompt măcar un exemplar din fiecare titlu. Azi îmi încropesc informaţia cum pot. Despre multe cărţi aflu din vreo referinţă bibliografică, la ani buni de la apariţie. Depozitul legal nu se mai respectă. Cititorul obişnuit se descurcă, şi el, cum poate, fără „cicerone”. Alege - şi mi se pare firesc să fie aşa! - *cărţile necesare:* pentru examene, pentru desăvârşirea profesională, pentru vacanţă. În general, nu le cumpără, ci le împrumută de la bibliotecă (apropo, ştiaţi că în ţările nordice scriitorii sunt plătiţi an de an pentru cărţile lor aflate în biblioteci, la dispoziţia publicului?). Scriitorii români, ca-ntotdeauna, se citesc mai ales între ei. Cititorul nu s-a îndepărtat de literatura contemporană - atâta doar că e mai derutat. Economia de piaţă îl asistă asiduu când e vorba despre detergentul ideal, despre şamponul miraculos ori margarina cea mai uşoară. Nu-l îmbie nimeni cu o carte. Aici, acest segment al legilor pieţei încetează brusc. Oferta se face în ignorarea desăvârşită a cererii. În fond, lucrurile sunt aşa cum trebuie/pot să fie. Atâta doar că am şti ceva mai limpede cum stăm şi ne-am putea cântări mai bine valorile - atâtea câte sunt, căci sunt, cu siguranţă, şi n-au încetat vreodată să fie! - dacă *difuzarea* s-ar face cu profesionalism. Nu-mi doresc nicidecum difuzarea centralizată de mai ieri, ci un serviciu promoţional riguros organizat, care să te informeze asupra apariţiilor şi să te îndrepte (discret ori chiar mai „îmbrâncit” - *Urmează-ţi setea!)* spre cartea care ar merita citită. Câteva posturi TV încearcă timid

asemenea momente, dar o fac pe sărite, capricios şi, nu de puţine ori, neprofesionist.

Se obişnuieşte discutarea lui Caragiale faţă-n faţă cu Eminescu, sugerându-se că înălţarea celui din urmă la rangul de mit rimează cu reticenţa vizavi de cel dintâi, vinovat de imaginea oarecum „şifonată" a românului. Cred că lucrurile nu stau tocmai aşa. Statutul de poet (nu mit!) naţional al lui Eminescu n-are a face cu Caragiale. Eminescu e, pe de-o parte, creatorul limbii române moderne, iar pe de altă parte, păstrează aura romantică, aură în stare să-i înalţe statura. Dacă ar fi numai atât şi tot s-ar putea explica, firesc, *locul* său în imaginarul românesc. Pentru cititorul de rând, e un fel de erou de basm. Nimic de invidiat aici. Mă îndoiesc că Eminescu e mai citit decât Caragiale. *Locul* de care vorbeam e, din păcate, unul *comun.* Datoria cititorului de „ne-rând" ar fi nu să lupte cu o imagine, oricum, rezistentă (căci miturile se nasc răspunzând unei nevoi profunde şi vitale, iar dărâmarea lor nu e nicidecum la îndemână prin simplă voinţă reformatoare), ci s-o transforme în catalizator de energii spirituale. Bătăliile contemporane se poartă, uneori, cu arme stupide care nu aduc învingători în nicio tabără. Revenind la Caragiale, mi se pare suspectă uşurinţa cu care i se recunoaşte calitatea de foarte-bun-cunoscător-al-românului. Situaţia celor doi e, până la un punct, aceeaşi: pe Eminescu îl urcăm atât de sus încât nu ni se poate reproşa că nu-l mai auzim, pe Caragiale ni-l asumăm necondiţionat, căci astfel nu mai trebuie să facem nimic pentru a-i contrazice diagnosticul... E, în fond, o chestiune de scară. Se pare că avem o problemă cu aproximarea dimensiunii umane a figurilor memorabile din cultură şi istorie. Părem oricând dispuşi la exagerări într-o direcţie sau alta. Oscilăm între monumente şi ruine, între „sfinţi" şi „diavoli"...

Valabilitatea lui Caragiale vine nu neapărat şi exclusiv din încremenirea românească într-un tipar

anacronic, ci din capacitatea sa, rară, dar nu unică în literatura lumii, de a vedea caracterial, adică apăsat caricatural. Ochiul său descoperă în jur şi reţine ceea ce este tipic uman şi repetabil. Decorul de epocă e simplu decor (de aceea, punerile în scenă îşi pot îngădui renunţarea la recuzita de epocă ori de câte ori e vorba despre piese ale unor mari scriitori). El, decorul, e datat, însă nu contează, căci se vede/rămâne/durează doar *accentul* omenesc. Deşi nu au numele trăsăturii, ca la Moličre, de pildă, adică nu-s *avarul* sau *mizantropul*, personajele caragialiene trimit anume la un simptom etern omenesc şi-l îngroaşă râzând. Carnavalul lumii, în sensul foarte larg de teatru cu măşti nenumărate, reproduce nu o epocă, ci gesturi, ticuri, relaţii omeneşti neschimbate de secole. Extrem omenească şi inevitabilă, masca poate fi şi disimulatoare. Ea nu acoperă fără rest un tip, o figură. Nu întâmplător s-a vorbit despre prefăcuta prostie a Efimiţei ori despre naivitatea interesată şi vicleană a lui Trahanache. Râsul lui Caragiale nu-i nici sarcastic şi necruţător, nici indiferent. E pur şi simplu lucid. Clarviziunea îl ajută, cum o arată şi numele, să vadă limpede şi fără amăgiri semnul distinctiv al *firilor* (în sensul de „moduri de a fi”) şi să se amuze inventariindu-le. E uşor de bănuit că, dacă ar avea la îndemână o bună traducere, s-ar recunoaşte în personajele caragialeşti neamuri dintre cele mai felurite. Ni se pare că numai despre noi vorbeşte din cauza limbii sale uimitoare, a artei de a desena prin ticuri verbale. Dar trăsătura încondeiată nu-i proprietate etnică. Altfel spus, lucru absolut firesc - dacă nu de-a dreptul banal - când vorbim despre un mare scriitor, limba e a lui Caragiale (după ce a fost a noastră şi a redevenit a noastră, trecând prin Caragiale), nu şi lumea, căci lumea lui e Lumea. Recunoaşterea se întâmplă/ar trebui să se întâmple, în cazul nostru, de două ori, la două niveluri: al limbii şi al umanului (nu al românescului, exclusiv!). Pe de altă parte, Caragiale circulă şi e utilizat ca

marcă şi scuză a comportamentului social românesc mai ales graţie receptării rapide şi fugare a operei comice. Nuvelele şi povestirile sale, chiar şi drama sunt trecute cu vederea când e vorba de *caragialismul* nostru incurabil. Abisale fiind, ele coboară dincolo de ticurile la lumina zilei şi nu mai acceptă tratarea cu uşurătate. Înclin să cred că recitirea lor ar reduce la dimensiuni „umane” mania recunoaşterii în Caragiale şi ar întregi statura unui scriitor receptat - de cele mai multe ori - pe o singură, îngustă şi comodă lungime de undă. Anul Caragiale ar putea fi un prilej excelent pentru lecturi eliberate de „ticuri”, proaspete (notă din 2003: a fost! Vezi cărţi semnate de Ion Vartic, Marta Petreu, Mircea Tomuş, Vasile Gogea, Ştefan Cazimir, Ioan Derşidan etc.)

De acord cu Al. Cistelecan: „Subita creştinare a poeziei române după ’89, când tot natul liric a început să-şi agite mătăniile şi să tremure de fiorii convertirii, ameninţă să ne înece în pâraie de aghiasmă şi să ne sufoce în consistenţi nori de tămâie. Lălăielii psaltice şi pricesnelor îngânate din strana poetică nu-i face faţă decât asaltul misticoidal al unei recondiţionate ideologii ce armonizează inefabil smirna şi ciomagul ori cădelniţa şi cosorul.” Nu sunt, n-am fost niciodată credincioasă. Sunt în stare să fac efortul de a-i înţelege pe cei care îşi află în credinţă un sprijin, dar sunt înclinată să văd nenumărate urmări rele ale aceleiaşi credinţe. Dincolo de toate astea, în fenomenul remarcat de Cistelecan văd o meteahnă românească (or fi având-o şi alte neamuri?!) extrem de îndărătnică: plăcerea, nesocotinţa, uşurătatea cu care prinde românul din zbor atitudinea cea mai confortabilă, mai oportunistă. Înlocuirea secvenţei *activist/lozincă de partid* cu secvenţa *sobor de preoţi/cruce smerită* s-a petrecut într-o singură clipă. Lăsând baltă tot ce era oprelişte cu adevărat, se inventează retrospectiv, într-o veselie, interdicţii şi teroare atee (vezi despre relaţia *poezie/sacru* şi în comentariul la studiul despre Eminescu al lui N. Balotă, în capitolul

despre *Critică*).

Am, tot mai des, senzaţia că am trăit în altă lume decât contemporanii mei. Citesc în cărţile unor apropiaţi despre orori şi oprelişti despre care n-aveam habar pe vremea când discutam liber (chiar dacă nu în gura mare) despre câte toate, bucurându-ne împreună de diverse mici victorii (chiar şi de *bucuriile minimale* despre care vorbeşte Andrei Pleşu în *„Dilema”*) şi râzând de multele feţe hilare ale societăţii omeneşti. Nu mi se par deloc mai puţine motivele de râs azi, nu văd cum ar putea fi scutiţi de aşa ceva cei de peste ţări şi mări. Nicio societate n-a fost vreodată deopotrivă de bună şi dreaptă pentru toţi, orori sunt doldora în istoria omenirii şi distanţa în timp nu le face mai roze doar fiindcă pentru clamarea lor nu se dau burse de studii în Occident. Ochelarii de cal îmi repugnă. De ce să spun că a fost bine ce am *simţit* că a fost rău? Şi viceversa. Mă paşte, observ, primejdia de a relativiza totul, atât de exagerate pe o singură dimensiune sunt spusele unora. „Hidra comunistă” îmi provoacă râsul. Tot aşa cum „hidra burghezo-moşierească” din anii ’50 o simţeam cam umflată din condei. Nu am gândit niciodată în lozinci profitabile. Cea mai importantă lecţie de viaţă mi-a fost că omul are nevoie de atât de puţin/puţine din afară ca să *fie*, încât bătălia pentru diverse *averi* îi poate apărea stupidă.

Apolitism şi cenzură. „... aşa cum n-am putut urî în chip comunist, din cauza binecuvântatelor mele rădăcini mic-burgheze, n-o să urăsc nici în chip anticomunist, fiindcă avem de-a face cu aceeaşi topică săracă...”; „Autorul nu a modificat mai nimic din aceste texte trecute printr-o cenzură sălbatică, după cum nu a încercat să le adapteze ideilor dominante ale noilor cenzori, care, dacă numai sunt constituiţi într-o direcţie tiranică, continuă să apese pe aceleaşi mecanisme ale maniheismului, ale intoleranţei ideologice, rasiste şi religioase, doar semnul fiind schimbat, nu şi sensul, acelaşi, unic şi monoton: interzicerea diferenţelor creatoare. Autorul e convins că nu

există societate fără cenzură (alt nume dat istoriei - cum socotea un maestru al său), singura sa datorie fiind să o înfrunte, cu cât mai puţine pierderi de cuvânt, de frază, de pagină, niciodată naiv, mereu viclean, mereu orfic, mereu iluzionat că poate îmblânzi fiarele” (Radu Cosaşu, *O supravieţuire cu Oscar*, 1997). Dacă aş fi personajul inventat de Borges şi Bioy Casares, nu m-aş mulţumi doar cu transcrierea acestor rânduri, ci le-aş şi semna.

Subversiuni. E de remarcat în cărţile teoretice un soi de discurs neimplicat despre curente, ideologii, direcţii, ca şi cum n-ar fi „făcute” de oameni. Ar fi de discutat despre câteva *fixuri* ale vremii noastre. E limpede că *există un mers al Istoriei* asupra căruia tu, ca individ, şi, de multe ori, tu, ca neam, n-ai nicio putere: omul e mereu *sub vremi* şi *sub vreme*. Pe cât de caraghios e să susţii că omul e stăpânul naturii, pe atât de caraghios mi se pare să pretinzi Adevărul, cu majusculă, despre întâmplări-cu-oameni. Iţele care lucrează la mersul într-un sens sau altul al Lumii sunt destinale prin complexitatea microscopică a întreţeserilor, prin cauze nenumărate care duc spre un *scop* (când rezultatul convine *mai multor* inşi dintre cei care au plănuit, niciodată *tuturor*) ori spre un *efect* (când rezultatul e mai mult ori mai puţin surprinzător pentru toată lumea.

Apoi, dacă *mintea ţi-e liberă*, adică eşti în stare să gândeşti lucid, chiar dacă incomod pentru tine şi pentru ceilalţi, vremile şi vremea îşi pierd din importanţă până la a nu mai însemna nimic. Nu multe lucruri îţi poate face un regim, oricât de opresiv (dacă nu să te extermine la propriu e scopul său), când lucrul cel mai important pentru tine e gândul tău activ şi liber, cantitatea de cunoaştere pe care o poţi întoarce lumii în care trăieşti; dacă nu confortul material te obsedează şi nu prin el îţi măsori libertatea, atunci nu poţi fi cumpărat şi, prin urmare, nici vândut. Cred că sunt destui scriitori care recunosc că nu mare lucru s-a schimbat în viaţa lor înainte şi după ’89, de pildă,

de vreme ce lucrurile, pentru ei, s-au întâmplat şi continuă să se întâmple la nivelul propriei minţi, în condiţiile asumării muritudinii, pe de-o parte, şi a puţinătăţii lucrurilor de care are nevoie, în cele din urmă, un om ca să(-i) fie bine. *Dincolo*, *afară* s-au cântărit şi se mai cântăresc la români în confort *exterior*, i-aş zice. Consumatorul mă înspăimântă. E o fiinţă întoarsă pe dos. Toate valenţele de satisfăcut îi sunt afară, înspre cei care-i pot oferi obiecte strălucitoare, cioburi colorate…

Stranie neimplicarea cu care se vorbeşte despre toate lucrurile importante: se vorbeşte/se scrie despre moarte ca şi cum cel care o face n-ar fi muritor. Există şi sunt deplânse legi şi reguli stupide, de oameni născocite, dar cărora aceiaşi oameni li se supun în urmă ca şi cum ar fi picat, implacabile şi de neschimbat, din ceruri. La fel sunt multe dintre dezbaterile contemporane, dar şi cele de istorie culturală, despre curente, şcoli şi direcţii. Ca şi cum nu de oameni ar fi fost purtate. Un soi de boli exotice cărora le cad pradă fără s-o ştie. Din 1989 încoace, nu încetează să mă mire - căci fenomenul nu trece, ba mi se pare tot mai acut - felul în care diverşi trăitori în timpul dictaturii vorbesc despre *dictatură* ca despre ceva fără legătură cu oamenii, toţi, ai acestui loc. Adevărul strident e că orice societate îi implică, în grade felurite, desigur, dar o face negreşit, pe toţi oamenii trăitori în acea societate. Absolviţi de „vină” sunt doar cei care s-au sinucis căci n-au putut îndura viaţa în interiorul ei. Cei care au plecat de tot, rupând-o cu această societate pentru a încerca să se integreze alteia (nu există/n-a existat niciodată o societate fără reguli, restricţii, impuneri, atentate la libertatea individuală etc.), sunt şi ei *eliberaţi* de aici. Dacă însă *au fugit* ca să descrie de la distanţă, cu aere de cunoscători ai adevărurilor absolute, ceea ce era greu de descris şi pentru cei dinăuntru (şi este încă, nu se va contura *povestea* cât de cât valabilă până când cei de aici nu vor renunţa la minciuna/iluzia imaculării - nimeni n-a trăit în

sfere de sticlă deasupra acestei societăţi ca să poată arunca piatra în deplină legitimitate!), au ales o formulă cel puţin nedemnă.

Să fii deplin şi asumat ceea ce eşti mi s-a părut mereu mai greu şi mai lăudabil decât să te prefaci că eşti ceea ce n-ai fost şi nu vei fi niciodată.

Despre roman. Recenzând (în *„Apostrof*") volumul dedicat *Colocviilor romanului românesc* (din 1999, 2000, 2001), am numărat câteva „chestiuni" şi repere. Le reiau aici fiindcă ele descriu mult mai mult decât problema romanului românesc, putând fi oricând extinse la nivelul societăţii întregi. Mi se pare uimitor cum, de mai bine de un veac, romanul românesc există în cele mai variate forme, cu performanţe notabile şi recunoscute, în pas cu lumea şi câteodată chiar luându-i-o înainte, vizionar, şi, cu toate astea, discursul critic se încăpăţânează să-l declare, periodic, în criză şi să-i chiar conteste existenţa. Răspunsul nu e dintre cele mai complicate: romanul românesc deplânge, prin glasul criticilor şi al romancierilor, deopotrivă, nu starea sa în spaţiul românesc, mereu bogată şi chiar privilegiată, ci slabele ecouri în spaţiul european şi mondial. Handicap etern, căci nu a existat niciodată la noi un efort concertat şi „oficializat" de promovare a literaturii/culturii. Succesele au fost ale indivizilor (căci şi ambiţiile sunt la noi mereu individuale, subminate, în doze variabile, de egoism, oportunism, invidie, resentiment etc.), de multe ori atinse cu eforturi penibile. Nu limba română e de vină aici, ci absenţa totală a unui spirit înalt negustoresc. Şi a voinţei de a te face recunoscut ca participant la cultura lumii cu diferenţele tale (complementare), nu cu cantitatea de imitaţie şi sincronizare prost înţeleasă pe care o arunci în joc. „De ce nu avem roman?", întrebarea lansată de M. Ralea la începutul secolului 20, când tocmai apăruseră *Ion* şi *Pădurea spânzuraţilor,* revine, trunchiată mereu, formulată pe jumătate. Căci întrebarea întreagă a fost atunci, este

astăzi şi nu văd de ce n-ar fi şi mâine: „De ce nu avem roman recunoscut în marile liste canonice?”

Aşadar, pe scurt câteva *marginalii* la volum - un fel de luare de cuvânt întârziată şi *a cappella*:

...Nicolae Breban pariază pe răzbunarea romanului, gata să creadă, pe bună dreptate, că ne aflăm „într-o ţară a unei înfloritoare şi debordante lirici, a unei invazii de poezie, cel mai adesea spontane, fără exerciţiu şi cultură poetică”, dar căzând şi în eroarea de diagnostic foarte în vogă cum că toate acestea ar împiedica să se cultive „genurile grave: eseul, filosofia, psihologia, sociologia, romanul, politologia...”. Să spun, într-o doară, că lista „gravă” e atât de amestecată şi de cu deschidere la mare, încât e, de fapt, o definiţie a romanului total spre care aspiră prozatorul Breban. Recomandându-se pe sine drept continuator şi inovator al romanului clasic, cu precizări şi nume reiterate leitmotivic în cele mai diverse şi, uneori, neaşteptate împrejurări, are un vechi dispreţ pentru genul scurt. Dar nuvela, povestirea, proza scurtă în general înfloresc la noi, şi poate nu doar la noi, periodic, lansând în paşi mici o modificare de anvergură, pe care o pecetluieşte mai apoi romanul. E vorba despre o *specie de trecere*, dar o trecere extrem de importantă, nicidecum minoră ori rudă săracă. Un exerciţiu autonom, care îşi păstrează valoarea şi în singurătate, fără profilări romaneşti la orizont. Un mare romancier român, Liviu Rebreanu, ştia foarte bine că aşa stau lucrurile când inventaria excepţionalele lumi în miniatură din *Centenarul nuvelei româneşti*. Aici mă întâlnesc mai degrabă cu Mihai Sin, plictisitul de falsa problemă a generaţiilor ca şi de prejudecata diferenţei de valoare dintre nuvelă şi roman. Tot Mihai Sin anunţă, ştiind ce spune, că a dispărut ideea de sincronizare lovinesciană şi a apărut alta: „gândire subalternă, o lipsă de curaj ideatic, o lipsă de iniţiativă culturală şi literară”. Apropo de situarea noastră valorică faţă cu străinătatea, Petru Cimpoieşu încearcă „să destrame superstiţia că

sincronism înseamnă musai alinierea la teoriile cele mai recente în Europa sau peste Ocean - sau că alinierea ar garanta valoarea.” Tot Nicolae Breban readuce în discuţie şi diferenţa dintre construcţie şi stil, nordicii părându-i-se constructori, sudicii, stilişti. Prea netă, distincţia uită că e vorba de paliere diferite şi compatibile şi că romanul „mare” are nevoie de amândouă în doze ţinând de talentul şi intuiţia scriitorului. Să mai reţin ideea romanului vistiernic: „Cine altcineva ne va da dovada propriei noastre existenţe?”

De acord cu Alexandru Vlad: romanele de dinainte de 1989 aveau „sertarele în subtext, în burta ficţiunii”. Mă gândesc acum dacă nu cumva orice ficţiune îşi are „burta” proprie, cea în care se ascund valenţe discrete, secrete ori de-a dreptul nu de tot conştiente de sine, aşa încât sunt mereu posibile alte lecturi, după coduri ale unor epoci/etape succesive de lectură. Interesantă perspectiva propusă de Ovidiu Pecican, care şi-a adus cu el ambele personalităţi, prozatorul şi istoricul. Explică prin recurs la portretul istoric al românului, mereu sub vremi şi sub străini, povara un pic alienantă de pe umerii romancierului, „un mincinos cu har” obligat să ţină locul celor condamnaţi la tăcere: istoricul, psihologul, analistul politic. Cătălin Ţârlea, neorealistul, pledează cu argumente de bun simţ pentru un realism al semnificaţiei, în dezacord subtil cu *est-etica*: „Literatura, romanul nu sunt întotdeauna expresia autenticităţii, oricât de dramatice, cât mai ales expresia semnificativului în ordine general umană”. Într-o intervenţie bine articulată, Gabriel Chifu nuanţează biografia romanului ca „re-facere a lumii prin limbaj”, ca text total, deplin, şi propune o definiţie pentru ficţionalitate: *capacitatea romanului de a spori realul prin ficţiune*. Aura Christi crede că „ne împotmolim în crize inventate”, vinovată pentru nereuşite fiind absenţa „sentimentului apartenenţei la o cultură majoră”. Îi răspunde în ecou Mircea Danieliuc: e o falsă criză, de fapt,

„problema e a penetrării”. Nicio intenţie senzuală/sexuală la mijloc, simpla (?) ambiguitate a limbii. Deşi, în acţiunea scriitorului faţă în faţă cu cititorul intră şi dimensiunea seducătoare. S. Damian spune lucruri interesante despre profetism, dar îngustează peste măsură fenomenul. Nu se poate susţine valoarea unei cărţi pe motiv că (noi credem azi) că a prevăzut punctual apariţia unui eveniment, personaj, act politic. Profeţia e parte integrantă a marii literaturi, dar nu la modul nostradamic al prevestirii stricte şi sibilinice. Marii scriitori sunt cei care văd mai bine, mai clar şi mai expresiv ce se întâmplă în jurul nostru. Descrierea lor conţine inevitabil premisele viitorului. E un fapt natural. Aşa se petrec lucrurile cu timpurile omeneşti. Viitorul nu apare din senin nici în cea mai genială dintre cărţi. E o rezultantă logică, oricât de haotice i-ar fi receptările. În toate intervenţiile sale, Laurenţiu Ulici vede normalitatea şi o descrie cu remarcabilă fineţe şi cu păstrarea expresivă a distanţei obiective. Explică limpede, fără menajamente, dar şi fără auto-amăgiri, unde crede că se află romanul, critica, cititorul, literatura română în ochii Occidentului. Refuză, ardeleneşte, să-şi fure singur căciula. De aceea se şi spun în replică la afirmaţiile sale lucruri foarte serioase. Vezi, de pildă, textualismul în viziunea lui Ulici (care îşi dă seama şi de posibilitatea ca scriitorii prezenţi să vorbească limbi diferite de câte ori intervin noţiuni (mai) teoretice) şi apoi în cea a lui Cuşnarencu. Concurenţa cu televiziunea şi cu Internetul o vede ca evoluţie firească, oricât de mult şi-ar dori unii să fie o simplă mondenitate, trecătoare „jucării” nepericuloase. Susţine convingător constituirea unei noi axiologii, nu apariţia unui nou instrument: „Cititorii nu dispar, cititorii se mută.” Starea literaturii române faţă în faţă cu lumea e explicată tranşant, cu mare şi tristă luciditate: „Nu există niciun popor în Europa care să nu-şi suporte valorile în măsura în care reuşim noi s-o facem.”

S-a ridicat, cum era de aşteptat, şi chestiunea

demisiei criticii literare (vezi, de pildă, la Alexandru George). Măcar în parte, acuzaţia e falsă. O răsfoire oricât de grăbită ori de cârtitoare a presei literare, o inventariere a cărţilor ultimului deceniu arată că se scrie critică din belşug, mai scriu şi cei din vechea gardă, dar mai ales scriu foarte mulţi tineri dotaţi peste medie. Îmi pare că problema, subtextual, e alta: nu mai scrie ca altădată Manolescu, nu mai dă note cu steluţă şi coroniţe scriitorilor. În absenţa unui bun instrument de popularizare, cu toate legile pieţei libere în acţiune, dar fără agenţi literari, fără buni negustori culturali, mă tem că, azi, ar lăuda (aproape) degeaba un roman. Tot n-ar mai fi citit ca „înainte”.

Să mai spun că nostalgia marilor nume interbelice nu ţine de o încremenire în forme lăsate în urmă de înaintarea veacului. Cei care rezistă nu rezistă pentru tot mai mulţi cititori, ci pentru tot mai specializaţi. Trimiterile postmoderne au şi rostul de a ţine trează referinţa majoră, de a o păstra valabilă faţă în faţă cu exigenţe actuale. Se poate descifra, printre rânduri, şi amărăciunea intelectualului care a pierdut Puterea dinainte. Nu doar la noi, ci pretutindeni. El nu mai are acces la Marea Poveste, nu mai poate cuprinde totul. Nu mai e înţeleptul satului şi nu mai deţine adevărul, acesta din urmă fragmentându-se ameţitor. Puterea îi este peste puteri.

De reţinut intervenţia Nicoletei Sălcudeanu pe tema personajului literar. Că „apocalipsa acestei lumi [lumea personajului] nu e posibilă decât în chiar clipa dispariţiei celei reale” e o încheiere valabilă pentru literatură în întregul ei. Parafrazându-l pe Ulici, literatura nu dispare, se mută. Şi o face uitând, câteodată, să lase tuturor noua adresă.

Anticomunismul încremenit în proiect: Dacă sunt perfect lizibile şi astăzi cărţi dinainte de ’89, şi sunt, dovadă multele reeditări care au şi cititori, şi succes, ele îşi probează tocmai neapartenenţa la „est-etică”, un concept,

acesta, cu totul nefericit: dincolo de ambiguitatea sa alunecoasă (simplu joc de cuvinte, lansat cu uşurătate spre a eticheta teribil de simplist o realitate de o complexitate încă aşteptându-şi descrierile adecvate), „est-etica” scuteşte rapid, superficial şi, deci, vinovat de obligaţia oricărei nuanţări şi exilează în zona ideologicului primar literatura unei bune bucăţi din Europa. Căci literatura mai sus pomenită (vezi cărţi semnate de Marin Preda, Gabriela Adameşteanu, Alexandru Ivasiuc, Mihai Sin, Sorin Titel, D.R. Popescu, Nicolae Breban, Mircea Cărtărescu şi ceilalţi optzecişti etc.) scruta normalitatea unor existenţe în condiţiile orei istorice, politice, sociale date. Ca orice operă literară de calitate. Fundalul pe care se mişcă eroii e, pe de-o parte, descifrabil la o privire sociologică, să zicem, dar perfect ignorabil la una existenţială. Oamenii au trăit mereu, de când există oameni, în nişte *împrejurări*: nu văd de ce ar fi jalnică şi demnă de marginalizare „est-etica” şi, în schimb, ar merita un tratament privilegiat „v-est-etica”. Literatura adevărată, nu încetez să cred, nu opune o teză altei teze. Ea vorbeşte despre omenesc în condiţiile orei sale istorice. Nicio societate şi niciun sistem nu sunt perfecte pentru *toate* fiinţele omeneşti. De la această banalitate pornind, ficţiunea de bună calitate înregistrează, cu mijloacele sale specifice şi mereu nuanţabile, starea omului în lume. Şi o face de fiecare dată fără greş când e vorba să reţină ceea ce merită să fie reţinut fiindcă are mari şanse de dăinuire. Când există deja o generaţie proaspăt-matură care nu poate înţelege cum era lumea (românească, în cazul acesta) acum 15 ani fiindcă interpretările mai vârstnicilor nu sunt în stare să se dezbare de apartenenţe şi partinităţi confuze (căci pretind deformări şi jumătăţi de adevăruri în numele unor profituri de moment şi „biserică”), datoria oricui e să facă efortul obiectivităţii neapărat nuanţate. Există un anticomunism lucid şi dezinteresat, cel care va şi desena portretul cel mai aproape de adevăr al trecutului, şi un anticomunism de

întârziată, interesată bravadă, care e sortit să se înece în propriile emanaţii.

Labirint sau catedrală. Într-un interviu despre cele şapte volume ale enciclopediei *Lieux de mémoire. Les France* (sic!) Mona Ouzouf, unul dintre coordonatori, alături de Pierre Nora, precizează: „Memoria e cu totul indiferentă la derularea lineară, calendarul nu e religia sa. Ea triază după bunul plac materia istorică, îşi acordă dreptul de a izola un anume episod revelator, de a întârzia asupra unor noduri temporale, de a ignora, totodată, lungi secvenţe. Ea face să se schimbe noţiunea pe care o avem despre aproape şi departe. Pentru memorie, toate conţinuturile sunt actuale [...] A trata obiectul istoric ca *loc al memoriei* înseamnă a da cuvântul prezentului nu ca moştenitor al trecutului, ci ca utilizator de trecut, mereu susceptibil de a reanima mize care somnolează, de a refolosi materiale îngropate. Pe scurt, de a recompune peisajul după nevoile momentului”. Mai departe, considerând că trecutul singur nu e niciodată fondator dacă nu intervine „exigenţa actuală” care să-l fondeze, conchide că există două maniere de a citi istoria (trecutul): *catedrala* şi *labirintul*. Cea dintâi respectă cronologia, aşează piatră după piatră, înălţând răbdător edificiul de la temelii la turlă fără a-şi lăsa libertatea de a mai modifica sensibil vreun nivel al construcţiei. Solidă, stabilă, suficientă sieşi, catedrala e *constrângătoare*, şi în sensul impunerii unei anume vederi, şi în cel al strângerii împreună, spre un centru autoritar şi sever, a tuturor vederilor colaterale, radiante. Dimpotrivă, labirintul înseamnă o „utilizare ireverenţioasă, în zig-zag, aşa cum fac copiii sau fluturii”, a trecutului. Revenirile sunt legitime, accentele inedite sunt îngăduite, divagaţiile, de asemenea.

De aceea, din cartea lui Eugen Negrici (*Literatura română sub comunism. Proza*, 2002) reţin doar comentariile la scriitori şi cărţi, foarte nuanţate, frumoase,

exacte. Şi, mai ales, contrazicând cu totul cele susţinute în studiul introductiv. Acolo, purtat de o mânie - proletară, era să zic -, criticul vede, la propriu, negru înaintea ochilor. La fiecare paragraf sunt de notat exagerări, îngustări de perspectivă, părtiniri ori persecuţii. Căci, ca-n celebra dilemă, dacă era *totul* atât de manipulat (textul criticului sună de-a dreptul a elogiu la adresa diabolicei inteligenţe subversive a regimului, toţi activiştii lui, mari şi mici, părând sforari de geniu şi minţi atotcuprinzătoare, vizionare: nu le scăpa nimic şi puneau la cale totul, până în cele mai mărunte detalii - complotul universal descris de Umberto Eco pare, prin comparaţie, o simplă glumă), complotat, terorist şi tiranic, cum de poate descoperi acelaşi critic atâtea lucruri bune când se aşterne pe făcut ceea ce ştie să facă foarte bine: citit şi cântărit cărţi? Se iscă, vrând-nevrând, o bănuială: prea multele detalii de culise despre epocă pot avea doar două explicaţii - ori sursa autorului se afla foarte aproape de aceste culise şi ştie în mod firesc, ori ştie câte ceva, ca tot românul, bănuieşte restul şi ficţionează copios.

Colecţii. Să observ, în treacăt, că ne aflăm de un deceniu în era colecţiilor editoriale. Existau şi înainte, nici vorbă, însă o carte apărea foarte bine şi singură, într-o singurătate care nu-i punea în pericol viitorul, receptarea, succesul. Mai multe cărţi succesive ale unui autor visau senin la clasiciza(n)ta colecţie *Bpt* mai degrabă ca la un punct final al carierei decât ca la o treaptă necesară, valorizantă. Azi îmi pare că, aşa cum oamenii, tot mai singuri în lumea globalizată, îşi caută grupul aparţinător, pe un criteriu îngust care să permită apropierea, comunicarea, să dea iluzia de util şi înţeles, cartea îşi doreşte colecţiile ca *apartenenţe*: nu mai e ocrotită şi aşteptată ca odinioară nici de cititor, nici de editor, acesta din urmă nu-i în stare să-i asigure circulaţia, călătoria. Aşa se face că autorul/editorul compun o colecţie şi speră să funcţioneze ca paleativ, ca descântec, ca ispită. O carte

apărută independent pare improvizată, neasumată, ilegitimă. Colecţia e familia ei şi poate da iluzia ocrotirii.

Psihologii. Când, în 1978, apărea prima ediţie, din cartea lui Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc,* mărturisesc că am răsfoit-o destul de grăbit, reţinând doar câteva rânduri despre Camil Petrescu. Acum, la reeditare, o redescopăr proaspătă şi incitantă. Surprinzătoare, cu toate acestea, cuminţenia enunţurilor, metoda analitică atent răbdurie, aproape temătoare când atinge zone nevralgice, deferenţa, chiar dacă adesea contrazisă în aparteuri rebele, faţă de marile locuri comune. Aş spune doar că, spre binele cărţii, nu „rezultă” nimic definitiv din ea, că tocmai multitudinea pistelor deschise, uneori suspendate, alteori urmate pe căi paralele ori de-a dreptul contrazise cu dezinvoltură, este cea care-i conferă valoare şi actualitate. Mă voi opri câteva rânduri asupra celor 20 de pagini despre *Psihologismul feminin*, veritabilă piatră de încercare pentru orice comentator (am folosit masculinul, dar am în vedere şi comentatoarele!) de literatură. Subiectul rămâne alunecos şi descopăr, nu chiar cu uimire, că nu s-a schimbat mare lucru în termeni şi atitudine într-un veac întreg. *Femininul* continuă să fie automat o carenţă, valoarea se măsoară după canoane exclusiv *masculine*, iar orbirea e stăruitoare chiar şi la un comentator de mare fineţe, cu o expresie lapidară memorabilă şi „eliberată”. Realitatea se cântăreşte după semnalmente strict sociale şi istorice, este exilată, aş zice, în piaţa publică, acolo unde au acces doar „obiectivităţile” masculine, subiectivitatea este condamnată fără drept de apel, întrebarea de ce au început să se afirme atât de târziu şi sporadic femeile e lăsată fără răspunsul adevărat, feminitatea e lăudată după modelul etern al laudei care ucide, izolează, obligă la etichete imuabile. Miracolul, taina, misterul, fragilitatea, nevoia de ocrotire sunt mreje care împiedică sistematic femeia să aibă, cum pretinde Virginia Woolf, şi ea mereu prost înţeleasă, „o slujbă, bani

şi o cameră pentru ea”. Al. Protopopescu, spirit liber, cum spuneam, citează încântat profeţia unui Eugen Lovinescu despre regretele viitoare ale femeilor care „în ziua în care vor avea toate drepturile îşi vor da seama de ceea ce au pierdut, întrucât podoaba lor cea mai mare era tocmai în neegalitate şi în lipsa de drepturi, şi cu farmecul fragilităţii au cucerit lumea”. Dacă analizele la opera prozatorilor detaliază subtil şi conduc spre încheieri memorabile în majoritate în ordine estetică, în cazul literaturii scrise de femei, denumită abuziv fiindcă peiorativ „feminină”, comentatorul nu izbuteşte să se desprindă de argumente şi prejudecăţi non-estetice, confuzia aflându-se adesea în terenul său. Intimitatea, instinctul, mărturisirea, visceralul etc. etc. sunt valabile şi comentate la rece când se regăsesc la Anton Holban ori M. Blecher, însă puse la zid de îndată ce semnătura aparţine unei femei. Chiar şi *Instrumentele analizei sufletului* în „necontenita lui vâscozitate” sunt enumerate preconceput, ca şi cum *Interiorul, Oglinda, Muzica, Marea* ar fi mofturi muiereşti şi nimic altceva. Capitolul se încheie cu o frază de stranie obtuzitate: „Ne aflăm, se pare, fără putinţă de înălţare, în lumea adevărurilor naturale”.

E de meditat asupra incapacităţii de a (re)discuta la rece şi „echidistant” raporturile sociale, performanţele culturale ale sexelor, cu o *obiectivitate asexuată* care să facă posibilă ieşirea dintr-un îndelung, penibil uneori, impas al diferenţei vinovate.

O cârtire „canonică”. Am în faţă două dintre volumele apărute în Colecţia „CANON” a Editurii AULA Un amănunt - numărul perfect egal de pagini, 110! - îmi readuce în minte întrebările care m-au urmărit de-a lungul nesfârşitelor şi, uneori, inteligentelor discuţii despre canon: *Cine hotărăşte? Care e instanţa aceea absolut credibilă? Cărei legi i se supune când are de propus ierarhii în teritoriul însuşi al subiectivului, al imprevizibilului? Care dintre multele sensuri ale*

cuvântului canon are mai multă greutate? Dincolo de faptul că o asemenea colecţie nu e nicidecum o joacă, iar utilitatea ei, în cazul credibilităţii măcar relative a selecţiei, mai presus de îndoială, întrebările de mai sus şi nedumeririle sunt cu totul fireşti. Ba, chiar canonice. Un excurs etimologic arată că, în greacă, substantivul *kanon* înseamnă *regulă, normă, etalon*, dar şi *canon bisericesc* şi are legături strânse cu verbele *a face, a produce, a rândui* şi *a costa*, trimiţând nu doar la ordinea necesară între făcuturile omeneşti, ci şi la preţul unei asemenea întreprinderi, la riscurile ei. În slavă, e în primul rând *lege* sau *regulă bisericească*, iar în germană, regula se află pe primul loc între sensuri. În franceză, dacă vine din italiană, înseamnă *tun*, dar şi *pahar cu vin*, iar dacă vine din greacă, trimite la regulile de stabilit proporţiile ideale ale trupului uman în sculptura antică, la *tipul ideal*, în general, şi la *canonul muzical*. Româna reţine toate sensurile, primitoare ca întotdeauna: lege sau regulă bisericească, totalitatea cărţilor sacre considerate de origine divină, penitenţa impusă celui păcătos, cântare bisericescă din mai multe părţi, suferinţă morală, chin, tortură, cântec, glas, compoziţie muzicală în care două sau mai multe voci, intrând succesiv, execută aceeaşi melodie. În plus, verbul *a canoniza*, în sensul, reţinut şi de engleză, de *a-declara-sfânt-pe-cineva-după-moarte*. Alături de legea canonică, valabilă exclusiv pentru enoriaşii unei anume biserici creştine. Să mai adaug *a (se) canoni*, care înseamnă a (se) chinui după o lege ori în numele unei legi. Glumind numai pe jumătate, să spun că (micro)monografiile de la AULA par să împace, democratic, mai multele sensuri, căci caută o regulă cuprinzătoare pentru posibili sfinţi ai literaturii române (pe fundalul enervărilor apropo de „sfinţirea” lui Eminescu, să zicem, de către poporenii nedeprinşi cu noi canoane); compun o melodie în care să intre, pe rând, mai multe voci armonice, în pofida înclinaţiei lor funciare de a cânta *a capella*; „torturează” opere vechi şi noi pentru a

încăpea într-un chenar prestabilit şi respectat cu surprinzătoare cuminţenie de comentatori cunoscuţi pentru proclamata lor autonomie de gândire şi atitudine; pedepsesc vinovaţi şi se pedepsesc ei înşişi pentru gusturi rebele... N-am găsit în lista de la sfârşitul volumelor recuperarea nici unui nume de autor nedreptăţit, nicio repunere spectaculoasă în drepturi. Scriitorii canonizaţi acum au fost canonizaţi deja de la intrarea în scena literară graţie valorii lor, dar şi receptării privilegiate, şansei de a fi fost degrabă recunoscuţi de breasla scriitoricească, dar şi de către mulţi cititori. De aceea, îmi par acum mai degrabă canoniţi printr-o salvare imaginară - căci n-au cerut ajutor! -, salvare care le aruncă în umbră drumul deja urcat cu trudă. Nu-i de trecut cu vederea nici riscul ca, la un moment dat, să se strecoare în melodie şi câte o voce mai afonă, dar cu bune recomandări din partea „bisericii” tutelare...

Eu (e problema mea, veţi zice!) n-aş fi cedat modei canonice şi nu mi-aş fi numit atât de oricând discutabil colecţia. Canonul e de discutat şi iar de discutat, nicidecum de pus, astăzi, negru pe alb în liste (aparent) definitive. Până şi numărul de pagini - aproape egal, indiferent de operă, de scriitor, de momentul evoluţiei sale, de comentator, de stilul acestuia etc. - mi se pare o formă mai degrabă de canonire decât de canonizare. Fiindcă, într-un spaţiu de la început trasat cu oarecare zgârcenie, autorul monografiei e obligat să reconsidere chiar definiţia monografiei: comentariu asupra *unui* scriitor, ea ar trebui să epuizeze semnalmentele esenţiale ale „vieţii şi operei” acestuia. Lucru nu chiar la îndemână când autorul, încă în putere, nu şi-a epuizat surprizele, autoportretul fiind în curs. Apoi, pe scurt şi cu autorul privindu-ţi peste umăr, eşti tentat să cazi în encomion şi, deci, să inciţi la grăbite atacuri, la neîncrederi şi îndoieli pripite şi nedrepte. Vreau să spun că, luate fiecare în parte, monografiile-antologii sunt studii onorabile şi convingătoare, de multe ori cu

sugestii de lectură inedite şi demne de luat în seamă. În plus, probabil, utile pentru lecţiile de literatură română, deşi nu sunt deloc sigură că adoptă formula ideală de deschis gustul pentru lectură şi de stârnit interesul tinerilor pentru literatura română contemporană. Pentru „cunoscători”, cum se spune la „mica publicitate”, sunt extrem de subţirele. Când e vorba de mari personalităţi, eşti lăsat cu setea nepotolită. Şi atunci? Rămâne rostul mărunt de a umple o listă... (După Antoigne Compagnion, nu are loc o suprimare a canonului, cât înlocuirea celui occidental cu unul multicultural. Pentru americani, canonul e Europa considerată ca normă represivă).

Umorul. Alexandru Paleologu face o mărturisire fundamentală în *L'Occident est ŕ l'Est* (2001 (1992)): Partea rizibilă a lumii nu i-a scăpat niciodată, ca şi tatălui său. Până şi închisoarea, de evitat, desigur, e o experienţă de care poţi profita, care te poate îmbogăţi. Salvarea lui: râsul. Elegant, de o extremă supleţe a gesturilor, ca evocatul bunic dinspre mamă, A.P. face un portret al românilor şi analiza seacă şi exactă a erorilor de receptare din partea Occidentului. Printre altele, xenofobia e mai degrabă o problemă a Occidentului...

Căderea fericită. În *The Literary Review* (*2002/45/4*)*,* Adam J. Sorkin, vechi prieten al poeziei române, descrie pe înţelesul tuturor un fenomen la prima vedere de neînţeles: supravieţuirera/înflorirea poeziei în regimul comunist. Uimirile sale, cărora le răspund nume cu greutate ale literaturii române, îl conduc spre foarte vechea descoperire că poezia adevărată se naşte, de cele mai multe ori, în profunde stări carenţiale, tensionate şi apăsătoare, din constrângeri - Ioana Bot numără *constrângerea*, într-un studiu despre poezia cu formă fixă, printre conceptele definitorii ale po(i)eticii - şi strâmtorări, din absenţă şi prea-puţin, din încontrare obstinată la oprelişti. Că mai ales *căderea* poate promite „fericiri”, nu echilibrul şi seninătatea. Studiul/mărturia sa se intitulează:

Paradoxul căderii fericite/norocoase: cenzură şi poezie în România comunistă (The Paradox of the Fortunate Fall: Censorship and Poetry in Communist Romania). Punctul de pornire şi de sprijin, veritabilă cheie scripturală de lectură - o secvenţă din *Paradisul pierdut* al lui John Milton, cea în care arhanghelul Mihail le spune alungaţilor din paradis Adam şi Eva:

„...atunci Pământul întreg va fi un paradis, un loc mai fericit decât chiar *Raiul*, iar zilele, mai fericite" (*Cartea XII*)

Reuşind să-i convingă deplin că *răul* se va preface-n *bine*, Mihail dă prima definiţie a Artei. Desigur, Sorkin nuanţează: ceea ce la suprafaţă e catastrofă iremediabilă *ar putea* duce la lucruri bune. Paradisul liberei exprimări nefiindu-le la îndemână, mulţi dintre poeţi au avut forţa de a-şi rafina instrumentarul până la a obţine străluciri, poate, de neatins altminteri. Paradoxul e dus şi mai departe când Sorkin îl citează pe Saul Bellow, care la un simpozion despre *dizidenţa interioară*, concept lansat de Norman Manea, după lectura unei scrisori din închisoare a lui Havel, spunea: „În Est, eraţi arestaţi şi închişi fiindcă dădeaţi glas opiniilor voastre, în vreme ce în Vest, poţi face câte declaraţii revoluţionare pofteşti şi nu te ceartă nimeni, dar nici nu te bagă în seamă. Aici nu erau pedepse şi de aceea nici seriozitate nu e. Libertatea, prin urmare, e un soi de glumă." Să mărturisesc aici, în paranteză, o mirare nu fără legătură cu subiectul: Sorkin porneşte, cum am văzut, de la spusele Arhanghelului Mihail. Chiar dacă o face cu o doză fină, abia perceptibilă, de ironie, simte nevoia să coboare în subsolul paginii şi să-şi ia lungi măsuri de precauţie ca nu cumva trimiterea sa să fie interpretată drept simpatizare cu Garda de Fier, numită şi „a Arhanghelului Mihail", ori să-l bănuiască cineva că ar fi atins de vreo fărâmă de xenofobie. E o atitudine (ocolesc anume posibilele epitete) de care nu încetez să mă minunez: dacă aş fi credincioasă, nu m-aş simţi prea

încântată la ideea că toate religiile sunt *exact la fel* de bune, căci n-aş mai şti de ce să cred anume în a mea. Tot aşa cum nu mai rămâne niciun dram de greutate apartenenţei tale etnice dacă toate neamurile sunt la fel (descoperiri genetice de ultimă oră ne anunţă că nici nu sunt la fel!). Nicio nuanţă nu mi se pare indiferentă, orice diferenţă face sens, nu văd de ce n-aş putea avea preferinţe pentru una sau alta şi de ce aş fi vinovată mărturisindu-mi preferinţele. S-ar putea spune că bagatelizez. Nu-i adevărat. Însă „chestia" cu legionarii nu mi-ar fi trecut prin cap nici într-o mie de ani... Îmi plac din cale afară conexiunile surprinzătoare, dar mă tem că o prea trează *corectitudine politică* e pândită de foarte primejdioase incorectitudini... umane.

Martorii lui Sorkin în descifrarea *căderii fericite* sunt poeţi români din toate generaţiile. Nina Cassian, cea care vorbeşte despre alternarea *strangulărilor* şi *relaxărilor* în cenzură precum în *Coloana infinitului* a lui Brâncuşi. Pe comparaţia aceasta rezumă Sorkin 50 de ani de literatură română. Se miră de cuvintele interzise, deşi acestea erau interzise mai ales în texte mediocre, nu în poezia poeţilor din linia întâi, din care aş putea cita oricând „dezminţiri". De altminteri, în alt loc, recunoaşte că un poet foarte cunoscut devenea o celebritate căreia îi erau trecute tacit cu vederea mult mai multe decât unui necunoscut ori unui începător. Îi citează pe Andrei Pleşu („viaţa intelectuală sub dictatură e posibilă, paradoxal, tocmai fiindcă e potenţial imposibilă") şi pe Ştefan Aug. Doinaş („limbajul poetic a devenit mai rafinat din pricina cenzurii... limbajul esopic... ne-a adus pe toţi mai aproape de esenţa poeziei, care ţine de limbajul plurisemantic"), înţelegând că poeţii se descurcau în lumea anti-edenică a cenzurii preschimbând poezia într-un amestec de aluziv, deviere, obscuritate, ermetism, forţă strecurată printre rânduri. Doinaş îi apărea preocupat să atingă esenţa poeziei ca estetică cerebrală, specializată, mizând pe

veritabile performanţe „iluzioniste” pentru a strecura cele mai dure subînţelesuri politice. Autorului îi vin în minte cuvintele lui Joseph Brodsky care condamna nu doar zonele cenzurate, ci tot secolul 20 unde „estetica modernă nu-i decât gălăgia/zgomotul istoriei care copleşeşte şi subjugă melodia artei”... Marin Sorescu mărturisea nevinovat, cu o nevinovăţie de neînţeles pentru oricine din afara lumii „noastre”: „Cenzura mă stimula. Sunt obişnuit să înfrunt obstacole uriaşe când lucrez. Cu cât e mai mare obstacolul, cu atât îmi e mai activă încăpăţânarea...” Această dezinvoltă situare în *interstiţiile* statului totalitar, despre care vorbeşte şi Andrei Pleşu în *„Viaţa intelectuală sub dictatură”,* nu poate decât să stupefieze. L-aş evoca aici, într-o paranteză, pe Paul Watzlawick cu *best-seller*-ul *Cum să-ţi faci singur nefericirea* - titlul în original: *The Situation is Hopeless but not serious. The Pursuit of Unhappiness*, iar în versiunea franceză pe care am avut-o la îndemână: *Faites vous-męme votre malheur* (Seuil, 1989) - o parodie spumoasă şi gravă la situaţii şi psihologii contemporane. Tonul uşor, în aparenţă, umorul cu tuşe negre - pe coperta ediţiei franceze e reprodusă o caricatură de Daumier - sunt motivate, într-o prefaţă, prin apartenenţa autorului la zona cea mai densă în atitudini absurde a lumii: fostul imperiu habsburgic, cel compus dintr-o mulţime de culturi atât de diferite încât nicio soluţie de bun simţ la vreo problemă nu putea fi sperată vreodată. Locuitorii acestei zone paradoxale ştiu că „viaţa e disperată, dar nu e gravă”, de aceea problemele cele mai simple îi depăşesc, iar pe cele imposibile le rezolvă, stupefiant, ca-ntr-o doară, absurdul fiind pâinea de fiecare zi a minţii lor. Cel dintâi martor al nevoii de nefericire a omului este Dostoievski, cel mai mare dintre psihologii lumii, în opinia unui Nietzsche: Omul nu-i făcut pentru fericire. Oricâte binefaceri ai îngrămădi pe capul lui „îşi va pune confortul în pericol şi-şi va dori cu încăpăţânare vreo mizerie dăunătoare, vreun gunoi costisitor”, îşi va apăra

„visele fantasmatice şi această degradantă stupiditate”.

Nefericirea, Răul sunt totodată condiţii ale propăşirii, ale împlinirii, ale depăşirii de sine. Răul este productiv, activ, rodnic. Binele anihilează funcţiile vitale. E limpede că *zona* comunistă a fost şi ea o asemenea zonă paradoxală, greu de înţeles de cei din afara ei. Binele şi răul s-au întreţesut atât de parşiv încât separarea lor e posibilă doar în condiţii de laborator...

Sorkin încearcă să-şi explice diversele situaţii, inexplicabile după o logică a consecvenţei, în care o poezie „dură” era tipărită, dar se respingea o alta, infinit mai nevinovată. El crede că „în România, poezia reprezenta un caz mai special, statul considerând-o drept o formă ezoterică de expresie pe gustul unei coterii culturale de elită (spre deosebire de ziaristică, proză, film, de pildă), ea fiind un spaţiu privilegiat, o arenă a libertăţii de expresie de îmbunat intelectualii”. De aceea, nu pentru poezie a fost arestat la domiciliu Mircea Dinescu, ci pentru interviul din *„Libération”.* Sorkin deduce de aici dubla faţă a cenzurii comuniste (apelând şi la explicaţiile lui Sorescu): una practică, directă, alta indirectă, un soi de „reflex condiţionat” (Lidia Vianu), de auto-cenzură insidioasă, ţinând de mai larga spălare a creierului (Doinaş). Dar mai e de remarcat şi o inconsecvenţă a regimului totalitar, a sistemului birocratic în care totul se întemeiază pe „relaţii”, iar marele scriitor are un straniu acces la putere, poate flirta nepedepsit cu tabu-urile, se bucură de favoruri, fiind „cineva”. Sunt citate exemple din poezia lui Dinescu, Sorescu, Doinaş, Prelipceanu. Chiar dacă desfiinţarea cenzurii oficiale, într-un moment euforic al lui Ceauşescu, s-a prefăcut, după spusele lui Dinescu, într-un „balaur cu trei capete”, Adam Sorkin nu subscrie până la capăt afirmaţiei aceluiaşi Dinescu despre „nobila formă de laşitate” în care puteau cădea poeţii lăsând puterea să pară îngăduitoare şi generoasă cu libertatea de expresie.

Mai e citată Ana Blandiana şi depoziţiile sale directe

ori poetice apropo de dubla faţă a cenzurii şi de efectele psihice devastatoare. Spaima de a nu fi coruptă de vicleniile cenzurii a condus-o firesc spre implicarea în politică, spre atitudinile protestatare care o eliberau de teroarea auto-cenzurării permanente. Sorkin citează *Balada,* poem al dublului prizonierat - faţă de stat şi faţă de nevoia intimă de autonomie creatoare, oricând primejdioasă. „Pentru Blandiana, noţiunea aşa-ziselor *virtuţi estetice ale cenzurii* consună cu tema rezistenţei la o prăbuşire interioară, însă pentru două poete optzeciste, Mariana Marin şi Marta Petreu, căzuta lume a cenzurii e luminată de o sensibilitate poetică ce dezvăluie mai mult decât un mărunt resentiment, cum probează titlurile recentelor lor cărţi premiate: *Mutilarea artistului ca tânără femeie,* a Marianei Marin, şi *Cartea Mâniei,* a Martei Petreu. Casă a morţii şi închisoare, deopotrivă individuală şi societală, România comunistă nu se bucură de nicio urmă de îngăduinţă din partea celei dintâi (e citată *Elegia XII*). Poetă cu la fel de ferme convingeri, Marta Petreu vorbeşte şi ea, într-un interviu din 1997, despre paradoxul dispariţiei cenzurii care a dezechilibrat poezia, căci nu mai are cu cine să lupte. Deşi nu se suprapune perfect ideii de *cădere fericită,* opinia poetei întăreşte presupunerea că adevărata poezie are nevoie de condiţii neprielnice pe care să le înfrunte. Citând din *Loc psihic,* Sorkin crede că în poemele Martei Petreu e mai degrabă vorba despre căderea lui Lucifer decât a lui Adam, insul fiind copleşit deopotrivă de iadul privat şi de cel public.

De la Daniela Crăsnaru a aflat despre tehnici (aproape) perfecte de înşelat vigilenţa cenzurii. O dată cu acest exemplu, Sorkin atrage atenţia cititorilor săi că trimiterile ultime au avut în vedere poete, nu poeţi. Pe urmele Ioanei Ieronim, încearcă o explicaţie. Mai întâi, femeile erau mai constante în rezistenţa lor fiindcă se presupunea, greşit, că o femeie e mai greu trimisă în temniţă ori pedepsită. Deşi nu acţionează ca grup şi nici nu

se recunosc ca teoreticiene ale feminismului, poetele au şi exprimă o mai consistentă conştiinţă socială, o mai presantă nevoie de a depune mărturie despre carenţele societăţii româneşti. Ca şi Ana Blandiana, Ioana Ieronim mărturiseşte impulsul irepresibil de a scrie tot mai deschis, mai pe faţă. „Într-un anume sens, această atitudine trece dincolo de *căderea fericită* spre recunoaşterea deplină a unei lumi în cădere iremediabilă, în care, fără nicio speranţă într-o soartă mai bună, scriitorul continuă să scrie cum poate mai bine”. Aşa se explică rolul central pe care îl ocupa literatura în ţările comuniste şi, de aici, aproape invidia scriitorilor occidentali râvnind condiţia intelectualului din Est, singurul în stare să spună oamenilor adevăruri supreme. Dar cenzura nu e cădere fericită pentru Ioana Ieronim, ea alăturându-se oarecum poeţilor mai tineri pentru care o asemenea receptare a poeziei e eretică şi inacceptabilă. E citat Radu Andriescu, apoi Mircea Cărtărescu, „figura cea mai celebră a generaţiei în blugi”, autor al unor cărţi apărute, totuşi, sub dictatură, care ar fi spus că e „stupid să susţii că cenzura a fost bună pentru scris” (dar nici „rea” nu o crede, aş adăuga, căci în *Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli* îşi dezleagă literatura de glie, convins că ar fi scris la fel oriunde). Magda Cârneci e reţinută pentru sublinierea că postmodernismul ar putea fi definit, în Europa de est, ca metodă de depăşire mentală şi artistică a dificilei condiţii socio-politice. Dintr-o discuţie cu Corin Braga şi Ruxandra Cesereanu, află amănunte despre „cultura alternativă”, marcat apolitică, în care trăiau tinerii scriitori/artişti, aşa încât Revoluţia nu a adus mari noutăţi pentru ei în afară de posibilitatea de a-şi manifesta public libertatea interioară dintotdeauna. Simona Popescu crede şi ea, într-o convorbire cu Lidia Vianu, că scrisul în pofida cenzurii provoca şi „alienare şi o adâncă lipsă de autenticitate.” A opta pentru libertate şi expresie directă însemna a alege să nu fi publicat. Nichita Danilov, pe de altă parte, explică

nostalgia, firească la autorii publicaţi înainte de 1989, după audienţa de odinioară, după statutul social special, după sentimentul de a vorbi în numele unei întregi culturi oprimate. Căderea în cenzură, fericită ori ba, le asigura scriitorilor un rol şi o audienţă de invidiat. Sorkin pomeneşte despre complicitatea cu cititorii (conţinând şi pericolul evaluării unei cărţi după cantitatea de „şopârle”).

Intercalează şi experienţa directă de traducător aflat la Bucureşti în 1989 şi lucrând cu un grup de traducători români, aprobaţi nu se ştie de cine şi la ce nivel. Argumente în plus pentru maniera de a supravieţui „răsfrângând sumbru întunericul vremurilor într-o stranie oglindă ceţoasă”. La D.R. Popescu, descoperă o exploatare şocantă a *căderii fericite,* cu trimitere la Biblie şi la alungarea din Rai a lui Adam: „interdicţia i-a dat omului forţă şi l-a făcut mai inteligent”. Despre „adaptarea la rău” care a făcut posibilă viaţa culturală şi intelectuală în România comunistă a scris şi Pleşu. Scrisul esopic pretindea şi un cititor esopic, unul gata să citească, uneori, mai mult decât dorea să spună autorul însuşi. Lucrurile sunt încă atât de complicate, încât Sorkin încheie cu credinţa că au rămas neexplorate multe alte feţe ale căderii fericite. Poemul lui Sorescu *Adam* şi un vers despre repetata greşită înţelegere a celor spuse de poet lasă discuţia deschisă...

Am prezentat atât de amănunţit studiul lui Sorkin tocmai fiindcă e o probă că în spinoasa problemă a culturii sub cenzură, sub dictatură, încă nu s-au tras toate concluziile. Întrebările şi posibilele, contradictoriile răspunsuri merită readuse în atenţia tuturor.

Nuanţări. Sunt încă valabile constatări din anii ’80. Fenomenul „provincializării” este detectabil şi în literatura contemporană? Dacă acceptăm „provincializarea” ca focalizare a interesului asupra celor mai infime detalii în scopul extragerii, la acest nivel, a esenţelor pure ale umanităţii; ca efort de re-punere în drepturi a existenţei,

proces totuşi intim, totuşi particular, totuşi înfiorat („Înfiorarea e tot ce are omul mai minunat” credea Goethe); ca asumare a ne-regulei pentru a accede la o ordine superioară („Incoerenţa îmi pare preferabilă ordinii care deformează” - Roland Barthes), atunci răspunsul este *da* şi afirmaţia nu are nimic defăimător în ea. Trecut prin „defileul vorbirii”, realul devine ficţiune sau, altfel spus, ficţiunea salvează un real în derivă, îi mai acordă o şansă. Mimesisul este pus în pericol ca semnalment al artei tocmai fiindcă e resimţită acut „falsitatea”, convenţionalul. Adevărul nu este cel aparent, transcriptibil în forme literare, ci cel imanent, tatonat de „ficţionari”. Acele „frunze uşoare risipite în labirintul existenţei” pe care le poate capta textul conştient de sine, autoreflexiv, lucid, cinic şi, inevitabil, alintat.

Revelaţia semnelor existând pretutindeni pretinde o revizuire a modalităţilor de „traducere”. Dacă „lumea este un text, eul liric (eul creator, în general, aş adăuga eu) este un text şi publicul receptor este un text” (Paul Miclău, *Signes poetiques*, 1983), orice certitudine este abolită. Fiindcă textul acceptă interpretări, fiecare lectură având şansa egală de a fi falsă sau adevărată, activitatea de traducere este una infinită, „trădătoare”, deschisă (în sensul dat de Umberto Eco acestei deschideri). Urmează de aici că în spaţiul operei se întâlnesc două personaje cu roluri reversibile, interşanjabile. Autorul este un cititor nesigur, aleatoriu, al propriului text dată fiind imposibilitatea unei lecturi absolute; tot aşa cum cititorul are sarcini auctoriale în măsura în care noua literatură nu mai ambiţionează confortul, ci solicită participarea, colaborarea cu autorul în actul lecturii. Fragilitatea şi ambiguitatea cuvântului ca segment al comunicării nu sunt, cu toate acestea, descurajante. Dimpotrivă, imprecizia şi inconsecvenţa înseamnă libertate. Cu alte cuvinte, atâta vreme cât realitatea rămâne profund neomenească, imprecizia cuvântului garantează tocmai

omenescul din om, natura sa entropică asigurându-i viaţa.

A face literatură nu (mai) înseamnă a propune o nouă ordine alături sau deasupra celei reale, ci a înfrunta ne-ordinea, inconsistenţa, aleatoriul cu o nouă variantă de ne-ordine, inconsistenţă, aleatoriu. O forţă creatoare numai în aparenţă negativă.

Poveste despre cuvinte. Dătătorul de nume, nomothetul sau onomaturgul, şi-a alăturat Poetul atunci când, la capătul trudei sale numitoare, a înţeles că rămăseseră fără nume şi fără de răspuns cele mai tainice dintre simptomele vieţii şi morţii sale. Poetul ficţionează de atunci neobosit născocind nume pentru nenumit. Ficţiunea sa polimorfă păşeşte în restrişte, îndrăznind căi multiple, întâlnindu-se când şi când cu ficţiunea religioasă, monodromică şi posacă. Numele se incantau la început, suficiente sieşi. Simpla lor rostire făcea să fie lumea. O lume rezumată, neclintită, fără nuanţe. Când nuanţa, acel ceva *în plus*, a apărut - zic grămăticii -, numele dintâi şi-au spus *masculine* şi s-au repliat lăsând lor gureşelor, pestriţelor *feminine*, numele diversităţii şi ale diferenţei. Aşezate în nominativ - în simplul (?) act al numirii, o vreme au stat astfel, mulţumite de isprava lor. Când *starea* nu le-a mai fost de-ajuns, căci lucrurile şi întâmplările se buluceau în jur, au deprins *declinarea*. După dicţionare, declinarea înseamnă întoarcere, ferire, evitare, aversiune, digresiune, deviere, derivare. Mai înseamnă a fugi (din reperul unic şi imuabil), a se întoarce din drum pentru a tenta căi derivate, a pune pe seama altuia prea-plinul, *a slăbi*. Dar *a slăbi* asemenea *slabei gândiri* a lui Vattimo. Aici, o paranteză - *Il pensiero debole* nu e „gândirea slabă”, adică firavă, neputincioasă, neîmplinită, ci „slaba gândire”, adică o cugetare ieşită din străşnicia căii unice, a adevărurilor absolute, a certitudinilor - gândirea care, slabă fiind, adică ne-crispată, maleabilă, îngăduitoare, face pasul îndrăzneţ căci disperat, dez-amăgit (ieşit din amăgire) către *relativ* şi *incert*. Slăbind, aşadar, *nominativele* (se) declină, decad.

Ies din *nume,* din *aparenţă*, îşi părăsesc *reputaţia*. Nu-şi mai ajung. Prima treaptă a coborârii va fi *naşterea*. Rotundul nominativului, cel care *este*, învaţă să *aibă*, să *aparţină,* să *depindă. Genitivul* este cazul apartenenţei, numele se recunoaşte marcat de origine, de gen, de rasă, specie. Acceptă posesia şi, prin urmare, fragmentarea. *Este* fiindcă *aparţine,* fiindcă *are.* Având, poate să dăruiască şi poate primi la rândul său. *Dativul* este cazul negustoriei, al schimbului. Numele de un anumit *fel* încearcă şi alte *feluri*, intră în acord, se leagă prin *daruri,* îmbracă, temporar, semnalmentele altuia. Se înstrăinează. De aici încolo, poate începe cazul social prin excelenţă. Lumea devine „lume, lume". *Acuzativul* suportă, admite, caută relaţii, condiţionări, circumstanţe. Nu-i ajunge *să fie, să aparţină* şi *să facă* simple *schimburi*. Îşi defineşte locul, timpul, modul, cauza, scopul. *Este* numai *dacă, unde, când, cu cine.* Se pierde pe sine, decade din contemplare în acţiune. Are nevoie de verbe nenumărate, dincolo de *a fi, a avea, a da/a primi*. Din când în când, când zarva e ameţitoare şi asurzitoare, îşi caută echilibrul dintâi şi nu-l mai poate regăsi. *Declinarea* e ireversibilă. Nemaiajungându-şi, dezechilibrat, pustiit de lume, cheamă. *Vocativul* e decăderea însăşi. Numele redevine singur, dar tăcerea dintâi s-a spart. Strigă, se roagă, invocă. Dacă e retorică, aşadar îşi asumă singurătatea, chemarea îşi redobândeşte forţa prin chiar înfruntarea descoperitei relativităţi. Dacă se adresează cuiva, fie chiar şi lui Dumnezeu, mai ales lui, numele e fără scăpare, declinarea e semnul vlăguirii, al golirii de orice sens.

Nominativul, rupt de ceilalţi, de formele realităţii mişcătoare şi de promisiunile ei, închis în sine, e autist. Nu reacţionează la nuanţe, vede lumea schematic, geometrizat. Fiind *subiectul,* despre el se poate afirma ceva, orice, acceptă atribute, oricare. Însă preferă de departe verbele existenţei pure şi simple, căci deţine *adevărul* (fie el oricât de sumbru). Ascetic, nu-şi ia în

seamă nevoile şi dorinţele; dogma e principiul ori blestemul condiţiei sale. Puritatea sa denominatoare funcţionează ca obstacol epistemologic. Aderă la emblema dintâi incapabil s-o părăsească fiindcă ar însemna să renunţe la forţa sa axiomatică. O ciudăţenie - în limba noastră, senzaţiile, stările, bune şi rele, sunt nominative implacabile. Mi-e foame, sete, bine, dor, somn, frică înseamnă că toate acestea sunt, au prestanţa unor subiecte care decid asupra situaţiei; omul românesc este doar cel-care-suportă, ca obiect indirect, prezenţa, existenţa, manifestarea acestora. Foamea *este*, omul cade sub existenţa ei.

Genitivul apartenenţei prin născare ori prin posesiune, prin înzestrare, ca şi *dativul* schimbului de daruri sunt cazuri sentimentale, patetice, decorative. Genitivele se strâng în jurul numelor, slăvesc *averea* şi o proclamă semn de recunoaştere şi sursă de privilegii. *Dativele* sunt ale transmiterii şi ale comunicării. Ele au nevoie de un intermediar, de un *ceva* ce poate fi dat, spus, cerut cuiva. Interesant că, în limba română, *întrebarea* e acţiune directă, acuzativă (acuzatoare?), în vreme ce *răspunsul* e dar, mereu indirect, ocolit... E de revenit asupra acestei întâmplări. *Acuzativul*, cazul faptei, e hedonist dacă acceptăm că *binele* e legat de acţiune. Dar binele său e şi risipire, nesiguranţă, aşa încât se poate preschimba în rău. Atunci se recurge la vocativul disperării.

Îmi promit să (re)citesc, cândva, prin *declinare* literatura deceniului 10.

Fond (erotic) secret. Spre o societate a sexului care vorbeşte. Uniune a *minţii* cu *trupul* (după Lucreţiu), omul a traversat etape succesive de împăcare a feţelor sale ori, dimpotrivă, de divorţ. Trupul e periodic satanizat, împins în umbră, în noapte. Indiferent ce se întâmplă între oameni - căci interdicţiile nu reuşesc să paralizeze intimitatea secretă şi mereu promiscuă, potrivit mentalului

dominat de *porunci*, a alcovului -, rămâne ascuns şi impregnat de ideea păcatului. Cuvintele *interzise* legate de sex devin, cu totul simptomatic, înjurături! Literatura erotică e mereu *îndrăzneaţă* şi *interzisă*, circulă pe sub mână. Oricât de liber şi libertin e Parisul sfârşitului de secol 19, de pildă - după relatările lui Maupassant -, libertăţile se petrec într-o rezervaţie - bordelul - şi legătura cu ea lasă pete pe biografii „onorabile”. Tot ce e legat de sex e, scurt, nesănătos.

Explozia quasi-pornografică a sexualităţii din anii 60 încoace nu-i decât firească după secole de perversiuni silite. *Retorica iubirii* dintre războaie prevestea, timid, o eliberare. Dacă în *Ultima noapte...* suntem mai aproape de André Gide, cel din *Şcoala femeilor*, de pildă, relaţia fiind întreţinută prin confortul pe care îl poate oferi, pentru sentimentul instalării adecvate în propria existenţă, în *Patul lui Procust* „neruşinarea” cu care este privit raportul erotic trimite mai degrabă la perspectiva revoluţionară şi şocantă în epocă a unui D. H. Lawrence. Este vorba despre recuperarea şi reabilitarea senzualului, a visceralului după epoci de uscat raţionalism şi îngrădiri mic-burgheze.

Proza de după cel de-al doilea război mondial va fi dominată de politică şi bărbaţi. Lăsând deoparte scrierile din zona net proletcultă, scrieri de o însemnătate nulă, sexualitatea apare în literatura postbelică în maniere decurgând din cele interbelice. Rătăcit printre mari teme şi probleme, erosul e discret, vorbeşte în surdină, metaforizând ipostaze tradiţionale şi machiindu-le, când şi când, cu nuanţe datate. În anii ’80, „desantiştii” supun şi erosul/sexul unor lentile umanizate până la derizoriu. Tratat homeopatic cu doze de gri şi insignifiant, cotidianul iese la rampă şi aduce cu el şi măruntele probleme călduţ-viscerale ale relaţiei dintre sexe. În acelaşi timp, marii prozatori ştiu să descrie viaţa măruntă şi colcăitoare a omului obişnuit extinzând expresivitatea joasă şi memorabilă şi asupra trupului. Vezi, de pildă, prozele

scurte ale Gabrielei Adameşteanu. Deşi conştient de sine, sexul nu vorbeşte încă. Supus altor interdicţii, pudic, stă pitit după cuvinte îngăduite. Ca în filmele de epocă, lumina se stinge de îndată ce protagoniştii se sărută insinuând prelungiri înlănţuite, iar aparatul de privit îşi întoarce capul.

Ziua de după... Ne aflăm, aşadar, în ziua imediat următoare revoluţiei sexuale. Toate libertăţile simţurilor au fost experimentate, a fost citit şi conspectat Miller cu nesăţiosul său *Sexus* (binecunoscut strămoş al genului, de o violenţă nedepăşită, încă, de urmaşi), dar şi alţi autori ai visceralităţii grăitoare, în registre dintre cele mai variate, de la D.H. Lawrence la Philip Roth, de la Marcel Moreau la Ian McEwan, de la Esterházy la Bukovski ş.a.m.d. Au fost contabilizate reacţiile cărnii eliberate de ameninţarea multiseculară a păcatului („cea mai grea moştenire primită de la creştinism - sexul-păcat" - Michel Foucault). Sexul a răzbit la lumina zilei. În doze diferite, de la caz la caz, el vorbeşte acum în cărţile unor Ştefan Agopian şi Floarea Ţuţuianu, Mihai Zamfir şi Dora Pavel. Ce se întâmplă, însă, în amurgul acestei zile? Nimic nou. Aceeaşi căutare disperată de sine, acelaşi umor scrâşnit, aceeaşi absenţă a viitorului. Fiinţa se caută în dubluri schizoide, lumea pare să-şi fi pierdut legea morală şi cerul cu stele în egală măsură, sensurile nu s-au bulucit să locuiască teritoriul intim al proaspătului eliberat de tabu-uri. Nu descrierea unei *vieţi secrete* o vom găsi în cărţile zilei, cu sarcina triplă pe care o îndeplinea anonimul englez din secolul XIX: trăirea cotidiană şi cotinocturnă a plăcerii, descrierea minuţioasă a acesteia şi trăirea plăcerii discursului sexualizat răsfrângând în forme verbale până-atunci-nerostitul. Ieşirea din ipocrizie are nenumărate urmări, dar nu aduce cu sine efectele scontate. Abia sesizabilă, o gesticulaţie *anti-sex* se instalează deja în sub-textele contemporane, mai ales la tineri, pentru care sexul eliberat e de ordinul firescului şi nu mai poate satisface el singur

nevoia de liberă exprimare de sine.

Despre lecturi ţintite. S-a întâmplat ca o cronică (la cartea doamnei Carmen Vlad *Textul aisberg. Elemente de teorie şi analiză*) să nu se scrie nicidecum calm şi aşezat. Prima ediţie a apărut în 2000. I-am fost redactor şi am citit-o cu ochii în patru. Adică, mai atent decât se cuvine unei lecturi menite interpretării. Buna primire de care s-a bucurat în rândul specialiştilor îndreptăţeşte reeditarea la un interval de timp relativ scurt - începutul acestui an. Desigur, i-am fost din nou redactor. Aglomerată de o sumedenie de îndatoriri editoriale, am citit-o, de data aceasta, mai pe furate, adică apelând la o privire mijită, un pic indiferentă, căci îşi acordă răsfăţul unei „poveşti” paralele. Când cronica era aproape scrisă, a apărut ideea lansării cărţii la Litere. Mă aflam într-un aproape-impas. Mi s-a lămurit atunci, cred, măcar în parte, un scenariu de multe ori repetat (în ultimele trei decenii): după ce încheiam de vorbit despre o carte sau despre autorul ei, cineva se apropia şi îmi cerea textul pentru vreo revistă. Fără să stau prea mult pe gânduri, răspundeam scurt că nu am niciun text. Nu-mi fac însemnări când am de „vorbit” despre o carte. Cum se spune, vorbesc liber, scoţând în faţă un accent ori altul, în funcţie de auditoriu, de loc şi timp, de umoare (a mea şi a celorlalţi). Dacă şi scriam despre carte, reluam, eventual, câte ceva din cele vorbite şi compuneam textul. Niciodată invers. Căci relaţia mea cu cartea citită o dată şi încă o dată în vederea scrisului e, la început, una „orală”. Câtă vreme nimic nu e scris din „convorbirea” noastră, ea e liberă şi se petrece în siguranţa *situaţiei comune*, e un fel de co-prezenţă „fizică”, de referinţă de gradul întâi, cum ar spune Paul Ricoeur. Ne înţelegem din jumătăţi de frază, din priviri, aş spune, nimic nu e destinal, căci nu *stă scris*. Din clipa în care compui un text despre o carte, cazi în ambiguitatea constrângătoare a ţesăturii sale. S-a construit o reţea cu nenumărate înţelesuri posibile, dar toate înscrise în rigoarea aparent

definitivă a unei logici verbale. Cu textul cronicii în gând, mi-am pierdut inocenţa. Şi iluziile. Trebuie să ţin seama de el chiar contrazicându-l. Alături de cartea comentată, e şi el un text numai bun pentru interpretări. Şi-a câştigat autonomia şi pretinde, la rândul său, lecturi deschise. Am vorbit despre carte mărturisind şi aceste întâmplări. Şi am revăzut, apoi, cronica. A ieşit, desigur, un text cu noduri.

În *Uşa interzisă,* Gabriel Liiceanu notează: „Aşadar, câtă vreme există obiecte ambigue, obiecte care prezintă, oferă, expun şi care, simultan, retrag, ascund, camuflează, totul devine, în fond, o chestiune de perspectivă şi alegere”. Putinţa de „a face vizibil ceea ce în primă instanţă este ascuns” ţine de forţă, de provocare, dar şi de renunţarea la Marea Poveste amăgitoare, căci şi interpretarea unui text face parte din procesul *deziluzionării*. *Implicaturile* care leagă vorbitorii între ei pot să se dilueze. Textul e *urma* înregistrată a actului comunicării, acesta fiind alcătuit din conţinutul verbal al celor rostite/scrise, dar şi din semne paralingvistice. Reconstruirea discursului/textului în seama enciclopediei comunitare, individuale şi de conjunctură strictă e o încercare cu rest. Textul ca labirint îngăduitor nu e şi promisiunea unei soluţii salvatoare. E asumarea unei stări de lucruri în refuzul amăgirilor. Tot ce are legătură în vreun fel cu rostul omului (am ales anume acest cuvânt căci e, deopotrivă, sens şi rostire) e *în progres,* pe cale de a se face şi re-face la nesfârşit. Nimic nu e definitiv şi ultim. Nici textul, ca practică semnificantă, nu poate fi. E *structurare,* nu structură. Infinitivul nostru lung face treabă excelentă şi aici. El conţine deja câştigul securizant al substantivului, dar conservă încă şi neliniştea, aventura şi nesiguranţa verbului.

Omul ca fiinţă culturală - *singura care creează*. O afirmaţie discutabilă. Mai întâi, dată fiind definiţia tradiţională a artei ca gratuitate, nu ştim dacă nu cumva şi alte fiinţe au asemenea valenţe gratuite. Vezi fluturii lui

Caillois: poate că, depăşind nevoile supravieţuirii, aşadar imperativul camuflării, ei produc artă, creează. *Creaţia* şi „simpla” *adaptare* se întrepătrund, îşi împrumută roluri şi semnalmente. *Adaptare la moarte* e, în fond, creaţia umană. Adaptare în exces, precum în desenul „măiestrit” de pe aripile de fluture. Omul e singurul, poate, care ştie că moare - chiar dacă această *ştiinţă* reuşeşte s-o ţină în umbră, s-o eclipseze, căci ea presupune şi teama de moarte. Inventând lumi care promit durata, el se adaptează la această condiţie a existenţei sale. Limitarea inevitabilă e ameliorată prin recurs la imaginaţie. Paul Ricoeur susţine că prin creaţie culturală, prin artă, omul încearcă sistematic şi încăpăţânat distrugerea *acestei* lumi, a celei reale. E vorba, în fond, de chiar adaptarea de mai sus. Dacă lumea reală e finită şi duce inevitabil spre moarte, lumea ficţională e *altă* lume, una care lasă întreagă libertatea alegerii, dar şi gândul fără limite. Gândul nemuritor ori în stare să gândească nemurirea îşi află astfel teritoriul în care poate face temporar abstracţie de trupul muritor. În această lume *se moare,* iar *se* nu e impersonal şi nici reflexiv nepersonalizat. Dimpotrivă, e „cel mai” absolut dintre reflexive. Trăind pur şi simplu, omul/fiinţa *se moare*. Are în sine, în fiecare celulă a sa, această „ştiinţă”. Iar împlinirea ei e lineară, implacabilă şi neremaniabilă. De unde şi mult invocata fascinaţie pentru labirint a omului. Viaţa nu e labirintică, în schimb textul (în sens foarte larg, cuprinzând toate formele de artă, toate produsele imaginaţiei) este. Asupra lui poţi reveni - potenţialităţile sale sunt infinite. Fiecare cititor în parte argumentează capacitatea generoasă a interpretării. Omul se interpretează pe sine şi specia însăşi prin intermediul acestor texte ale lumii ficţionale - nu are altă cale. Viaţa sa nu e, în absolut, interpretabilă. Ea este şi gata. Dar cuvintele sale despre aceeaşi viaţă sunt labirintice. Cel dispus să viseze liber - căci conştient de limitele sale - în/la limba sa, cum ar spune Bachelard, o poate face. La fiecare

cotitură va găsi descoperiri cu rest, pe urma cărora poate face un pas în lături după bunul plac şi după puterile visului său verbalizat. Ba poate distinge şi semne ale omului de ultimă oră. Ici-colo simţi primejdia (oare *primejdie* să fie ori e mersul firesc al efectelor dată fiind acumularea de cauze din istoria umanităţii?) spectralizării despre care vorbea un Baudrillard dimpreună cu Marc Guillaume. *Coprezenţa fizică* devenind azi, în multe situaţii, facultativă, comunicarea e spectrală. Omul comunică nu cu semenul său, ci cu o fantasmă înjghebată din câteva semne lapidare şi eficiente. Însă, dacă e adevărat că: „Orice comunicare se întemeiază pe ceea ce este contrariul său şi pe separaţia fiinţelor. De aceea, comunicarea se hrăneşte cu toate formele de punere la distanţă, de străinătate şi deci cu toate *riscurile de incomprehensiune şi de interpretare greşită*”, exact această caracteristică promite să conserve ambiguitatea şi deci carnea/respiraţia caldă a comunicării umane. A lecturii.

POEZIE

„..nimic altceva decât să vorbesc simplu”. Cu o fotografie mai din tinereţe pe copertă, cam bacoviană (ţinând, adică, de Bacovia sau de Bacău, nu-mi dau seama prea bine; oricum, amândoi, Bacovia şi Bacăul, atinşi aici de o melancolie fără alt leac decât vorbele simple şi line), SERGIU ADAM semnează o antologie subţiratecă de autor la Editura Eminescu: *Scrisori din Ţara cocorilor albi* (2001, 90 de pagini, cu referinţe critice cu tot). Volumul e prefaţat de o strofă din Seferis („Nu vreau nimic altceva decât / să vorbesc simplu...”) şi un cuvânt înainte semnat de Constantin Călin, mai degrabă un crochiu sentimental al poetului şi al poeziei sale (accentuând pe tonul „cald, discret, învăluitor, uneori cu nuanţe elegiace”), şi e escortat de un grupaj de referinţe critice. Nicolae Manolescu vorbeşte despre laconismul sugestiv, despre schiţe, impresii de stări sufleteşti pipăite cu discreţie;

Eugen Simion inventariază „datele tradiţionale ale psihei moldoveneşti: o tristeţe visătoare, sentimentul dezrădăcinării şi al caducităţii, o iubire nezgomotoasă pentru lucrurile ce pier şi, în genere, pentru tipurile şi arhetipurile lumii ţărăneşti”; Laurenţiu Ulici remarcă, desigur, înainte de toate, discreţia acestui „sentimental cu simţ al peisajului, colindat deseori de cei trei îngeri cu goarne ai bacovianismului: singurătatea, pustiul şi târziul”; Dana Dumitriu citeşte „poezia lui clară, un cântec şoptit bucuros că viaţa oferă o puzderie de emoţii ce încălzesc sufletul”. Prin urmare, discreţie, calm, sfială, blândeţe, visătorie moldovenească şi iarăşi discreţie. Ici-colo, e reţinută ironia (Virgil Mazilescu), şi ea moldovenească (Dana Dumitriu). Fiind vorba de fragmente decupate din întreguri critice, îmi dau seama că ar fi cel puţin comic să polemizez cu ele. Nici nu aveam de gând, de altminteri. Altceva mi-a atras atenţia: uşurinţa vinovată cu care folosim cuvintele fără a mai fi atenţi la nuanţele pe care le conţin şi le joacă încă de la origine. Fireşte, nu e Sergiu Adam singurul poet la care e remarcată insistent *discreţia*. Dacă mă gândesc bine, am folosit şi eu termenul vorbind despre un scriitor sau altul. Dar ce înseamnă *discret*? E, într-adevăr, un cuvânt care poate identifica un poet, care-l poate defini până la a-l deosebi de alţii? Sensul de astăzi al termenului se referă mai ales la încăpăţânarea de a rămâne în umbră, la arta de a nu ieşi în evidenţă şi de a păstra foarte bine un secret. Poezia, însă, e cea în care vorbeşte negru pe alb, între copertele deloc ascunse ale unei cărţi care se oferă tuturor pe tarabe, în librării şi biblioteci, eul liric. Şi o face cu speranţa că vorbele sale vor rezona în cât mai mulţi „străini”. Toate astea sunt, desigur, banalităţi, dar întrebarea rămâne tot fără răspuns: cum poate fi, la drept vorbind, *discret* un poet?! La origine, *discretus* e participiul lui *discerno* şi înseamnă a distinge, a scoate în evidenţă, a deosebi lucrurile unele de altele. Asta face poetul, fără nicio îndoială. Şi Sergiu Adam, poet fiind,

cerne şi dis-cerne şi el de o viaţă, iată. Aici aş face o altă paranteză etimologică şi aş observa, în treacăt, că a cerne, a separa, cu disîn faţă, înseamnă a separa cu asupra de măsură, întărind separarea, diferenţa -, lucru nicidecum chemat să te ascundă „discret” în mulţime. N-am timp să cercetez acum mai adânc, dar îmi vine în minte amănuntul că aceeaşi particulă *dis* (*dys*) marchează, în greacă, slăbirea, dificultatea, puţinătatea... Pas de mai înţelege ceva!

Întâmplarea locuirii sale la Bacău (o întâmplare cu *urme*, nici vorbă, dar unele mai complicate decât simplele trimiteri insinuând subînţelesuri pe care, la o adică, nu le-ar şti nici măcar enumera, darmite amănunţi!) impune invocarea automată a lui Bacovia şi a „moldovenităţii” caracteriale şi verbale, tot aşa cum predilecţia pentru lucruri delicate îl predestinează etichetei de „discret”. Aş deschide, în aceste rânduri, un experiment: cum se poate scrie despre Sergiu Adam dacă nu ştii că e moldovean, nici că e din Bacăul lui Bacovia (las’că nici nu e, născut fiind într-o comună din judeţul Galaţi!) şi nici nu ai habar de delicateţea insului numai bun pentru desfătări de iatac decadent (o fi existând aşa ceva?! „...iluzia unui loc liniştit / Şi braţul tău leneş ademenind...”). Deocamdată, aleg o singură faţetă: *comparaţia* ca instrument poietic. Cum mie mi-a reţinut, pe vremuri, atenţia mai cu seamă ironia cu muşcătură disimulată din scrisul său, să aflăm ce ne spune instrumentul punerii faţă în faţă. Înainte de toate, un inventar rapid al comparaţiilor: „Eu singur în această încăpere / Şi sărăcia mea proverbială / Ca un paj credincios ocrotindu-mi existenţa”; „Şi înserarea / Furişându-se ca o sălbăticiune”; „Timpul curge peste oameni ca ploaia”; „Bătrânii satului treceau [...] / Ca un amurg de catedrale”; „Case tăcute de lemn [...] / Ca pietrele albe în soare”; „Şi zâmbea năruindu-se-n sine încet / Ca o floare de lotus / Sau despre bărbatul acela mai trist şi mai singur / Decât un arbore iarna-n câmpie”; „Nemişcat

privești în urmă / Ca în viața altcuiva"; „Contemplu, ascult, memorez / Și viața mea pâlpâie stins / Ca o lumânare veghind, / Noaptea pe deal, / Taina unui mormânt"; „Iar tu, / Ca-ntr-o veche gravură, visând, / Viața mea o-mpletești / Cu andrele de lemn"; „Ca ramul în suavul april / Pruncul surâde în somn, fericit, / Numai o hoașcă bătrână, bătrână, / Plânge deasupra-i prelung, / Ca o zodie"; „Pentru mine anume cerul ți-a dăruit răsuflare / Și trup unduitor și alb / Ca spuma-ndepărtatei mări / *Cum spun poeții* (s.m.)"; „E-n arbori o tăcere de nordice zăpezi / Și-o nostalgie-a verii stinsă-n soare / Ca tristețea camerelor goale / Unde-a fost aseară nuntă mare"; „E frig și târziu / ca-n herbare"; „Ca umbra unei libelule / Vine amintirea"; „Soarele curge peste vârfuri de plopi / Ușor aplecat către sud / Răsucind ca pe-o limbă de ornic / Umbra bătrânului"; „Și-n suflet se face demult și curat / Ca-n depărtatele case de țară / Când vin sărbători"; „Și-i zuruie-n creier singurătatea / Ca o grindină năucitoare / Peste-o mare de tablă, imensă"; „Acele stranii alcătuiri rămase-n suflet / Ca urma unui zeu frumos / Care-a trecut și uită să se-ntoarcă"; „Lentoarea așteptării se-adâncește / Ca luna albă-n stinse chinovii"; „Locuiesc în numele meu / Ca-ntr-o crisalidă / Din care se aud uneori / Depărtările unor aripi"…

Și așa mai departe. Am dat multe exemple ca să fie clară ne-selectarea lor anume, de dragul demonstrației. „Nu povestesc întâmplări. / Doar melodia lor", se confesează, la un moment dat, poetul. Și: „Taină îmi pare cuvântul". Mi-e greu să deduc, din versurile de mai sus și din inventarul comparațiilor, simplitate, discreție moldovenească ori sonuri bacoviene. Sergiu Adam mi se pare un poet de un livresc laconic, poate, dar foarte alambicat totodată, cerând nu reveria leneșă a cititorului, ci participarea sa alertă, spre descifrarea unor urme abia schițate. O doză de manierism (în sensul unei atitudini *labirintice* față de norme și reguli), de gesticulație decadentă, în sensul apelului insistent la nesfârșite

conotaţii plastice şi melodice, la istoria bogată a figurilor stilistice, face ca „peisajele” din poemele sale să pară imponderabile, gratuite, ivite din împerecheri spontane de culori diafane şi stări ambigui. E limpede, însă, pentru mine că versurile lui Sergiu Adam nu se nasc uşor, în după-amieze tihnite şi potopite de aleanuri, ci sunt rezultatul unor decantări succesive, trudnice. Discrete, acestea, ce-i drept, dar nu şi greu de presupus. Niciuna dintre comparaţiile înşirate mai sus nu se construieşte pe apropieri „tradiţionale”. Vechimea melodiei lor e obţinută prin noutate absolută a nuanţei, a efectului de lumină şi umbră. Ele pot părea deja cunoscute fiindcă se întemeiază pe adevăruri adânci, pe conexiuni îndată re-cunoscute ca valabile. Comparaţiile sale au toate *cazier livresc*, au fost trecute prin filtre fantasmatice succesive, au spus, în variante mereu personalizate, câte ceva despre semnalmentele fiinţei umane. În exemplele decupate mai sus, e moldovenesc, cel mult, cuvântul *chinovie*, că sună bacovian, poate, ploaia timpului care trece şi că despre discreţie e abuziv să vorbeşti când alăturările sunt atât de subterane şi ilicite încât se aşează la un pas de scandal dacă lectura e atentă şi vrea să vadă ce i se arată... laconic. Complicitatea pe care o presupun comparaţiile lui Sergiu Adam, complicitate posibilă pentru ochii îngreunaţi de lecturi, nu recomandă un poet discret, ci unul foarte răbdător, care-şi rosteşte descoperirile şi te aşteaptă, îngăduitor şi vag intrigat, să-l ajungi din urmă.

„Carenţe de emoţii”, „angoasă provocată”, desprindere voită de perspectiva feminină, preponderent sentimentală, pentru a accede la răceala asexuată a unui discurs inteligent, incomod, lucid par să fie semnalmente identificabile în fiecare nou volum de versuri al FLORENŢEI ALBU. O voce poetică purtând un mesaj cenuşiu dinspre o lume fără evenimente. Excepţiile sunt rare - *Roata lumii* reprezintă un experiment excelent, dar izolat. Portretul în „aqua forte” al poetei se desprinde

izbitor şi chintesenţial, acum, la apariţia volumului *Anno domini* (1991). Reunind inedite din perioada 1970 - 1989, este un document al „rezistenţei”. Scrise la anumite intervale de timp, poemele marcau momente de criză şi deznădejde, reacţii în singurătate la o stare de lucruri greu suportată la scară naţională. Comasate într-un volum, ele alcătuiesc un jurnal-manifest, un concentrat de o violenţă a suferinţei şi o densitate a ţipătului exasperante. Poezie în sensul „laisser vivre les mots” încape prea puţină. Dizarmonii, spaime, nelinişti, subordonate exclusiv stărilor sociale, oricum circumstanţiale şi, în fond, accidentale, exclud jocul înalt al verbului înfiorat metafizic. Istoria e o imensă farsă tragică, şi insul, un antierou secătuit, conştient până la epuizarea forţei vitale de rolul meschin care îi este rezervat. Dintr-o incapacitate de a depăşi disperarea - măruntă, în fond - a individului strivit de o societate aberantă ori, mai degrabă, dintr-o capacitate şocantă de a ocoli fiinţa pură şi simplă, de a-i respinge tresăririle intime se naşte urletul ca „artă poetică”. Nu rezonări şi reverberaţii, ci răsfrângeri imediate ale concretului cotidian într-o oglindă care-şi refuză anume a treia dimensiune, adâncul. Poemele îşi organizează agonia în jurul câtorva cuvinte - „cheie”, aş zice, dacă încifrarea n-ar fi cu totul absentă: *gol, cutremur, ţipăt, urlet, spaimă, frică, urât, foame, minciună, frig* şi *singurătate, moarte, oboseală, istorie* - tot atâtea ne-stări încremenite într-un orizont posomorât, cenuşiu. O acumulare febrilă, exclusivă de negaţii sperând o umbră de afirmaţie. Speranţa, însă, e singura nenumită, lamento-ul lugubru se învârte în jurul propriei rotiri, într-un cerc halucinant proclamând teribila realitate a i-realului; sau dimpotrivă: „ne sufocăm de-atât real”. Transă oarbă, incapabilă să-şi descopere vreun sens, beţie a durerii pure şi concrete cu agent clar şi accidental: „un drog contemporan realitatea”. Banalitatea sufocantă a unei lumi a non-evenimentului - „fără dragoste, fără ieşire, fără speranţă”, „fundătura de veci / pe viaţă şi moarte!” -

interzice ritmul melodic, armonia. Sacadare istovită şi istovitoare a unui discurs de un gri strident care obligă individul la starea de veghe. „Cântecelul de limite” se adresează unei fiinţe incerte - „nici îngeri, nici lupi - / potăi gonind orbeşte / printr-un destin impersonal” - funcţia conativă depăşind-o pe cea emotivă. Poeta nu se spune pe sine, ci pe „eul-robot” trăitor într-o societate totalitară. Rezultatul e un „urlet strivit”. „Umbli singur orbecăi / urli în tine ca-n peşteri”. Falsă solidaritate a destinelor umilitor egale. O singurătate acută perfect identică singurătăţii aproapelui şi tocmai de aceea incurabilă: „Fundătură / la porţi de Orient / Istorie fără istorie după istorie / urlet strivit pe asfalt”. Masificarea, egalizarea tâmpă, abulică a destinelor sunt înfruntate cu o „plângere mică tenace”, fiinţa micşorându-se îngrijitor sub călcâiul istoriei: „Nici gânduri nu am / doar restul gândurilor”; „E frig şi plouă şi toţi m-au uitat / unii cu alţii uitându-ne în pace”. Intemperiile sunt toate colective, comune, sociale, nicăieri în *Anno domini* nu plouă „metafizic” direct pe creierul exasperat, deşi se pot decupa frânturi deliberat bacoviene.

Cele trei secţiuni ale volumului - *Oraşul, Poezia, Fundătura* - sunt complementare şi interşanjabile. O sensibilitate vulnerată ireparabil numeşte tristeţi declarative, prea directe şi aparţinând biografiei tuturor pentru a cutremura. Exodul e interzis din pornire, puterea de deplasare metaforală e minimă, debilizată în repetări scrâşnite, obsesive. „Când lumea tace-n cenuşiu / poate se întronează firesc / nefiresc în Marele gri inspirat”. „Am scris prea mult ori prea puţin. / Am scris cu frica de tăcere. / Zilele scurte nopţile lungi / ferestre de priveghere. // Uneori păsările alteori stelele / mi-au înflorit geamul cu gheare lirice / dar mai ales fundătura - istoria inspiratoare”. Ghearele lirice nu pot lăsa decât dâre firave când poemul e o rană imensă, „istorică”. Istoria e obsesia centrală, drogul, blestemul, tiranul: „O, rugină / blândă melancolie-a metalelor. / Plouă-n fereastra mea / cu duhuri

obosite // Anno domini. / Şi dincolo iarăşi istorie / iarăşi istorieĽ” Ochiul orb la interioare, opac la visări eşuează în „nimic - istorie”.

Poemele celor optsprezece ani de disperare ar fi putut valora, fiecare, cât un detonator public. Cu o adresă explicită şi urgentă, dar consumându-se în singurătatea filei de sertar, ele au putut promite iluzorii descărcări. Promisiuni înşelate, dovadă frecvenţa şi violenţa ţipătului în tăcere. Răsunând acum, târziu, toate deodată, mărturisesc despre dimensiunea unei deznădejdi solitare, împărtăşită în alb, zădărnicită: „Cântaţi mânia tristeţii mele / de cântăreţ credincios / răzvrătit / mâniat / inutilĽ”. Poemul final *Anno domini*, jurnal de front al zilelor din preajma Crăciunului 1989, conţine un avertisment ultim, sec, oracular, străpezit: „Cercetaţi, îndoiţi-vă. Credeţi / după ce v-aţi încredinţat”.

Prea general împărtăşite, „tristeţile mânioase” îşi pierd, paradoxal, „valabilitatea” etern umană. Înţeleg, graţie şi acestui volum-ţipăt, că, deşi masificată (sau tocmai de aceea), tragedia traversată decenii în şir a fost un accident ţinând de senzaţional, de trecător, fiindcă aberant. Citite, poemele, cu referire strictă la un timp istoric circumstanţial băltesc necomunicând vreun fior existenţial. De îndată, însă, ce punem între paranteze datul concret, poemele se deschid surprinzător, benefic în plan estetic, tragedia e a omului de oriunde şi de oricând angoasat de limitele impuse nelimitărilor din el. Nu contest şi nu minimalizez nicidecum valoarea de document a acestor poezii, dar simt că, citite în alt colţ de lume, ele ar numi Angoasa şi ar dobândi eternitate.

Un melc abulic translucid. Înainte de a deschide volumul *Petrecere* (1998), m-am lăsat o clipă în voia bănuielii că Florenţa Albu a descoperit - prin cine ştie ce miracol - seninătatea chefului. Că voia bună urmează nesperatei încredinţări (vezi poemul final din *Anno domini*). Ei bine, nu. Cele două secţiuni ale *Petrecerii* se

numesc *Petreceri* şi *Variante de singurătate* şi numesc o angoasă impură, aproape încântată de propria-i dezîncântare. Cântecul e dus - sau poartă - până aproape de pragul ultim bacovian, cel din *Stanţe* ori din proze. Florenţei Albu pare să-i fie perfect la îndemână să refacă pe cont propriu „sfârşitul continuu", aşezându-se într-un ecou imperfect, zdrenţuit, acru la „golul istoric", la „plânsul" bacovian. Zvonurile, uneori sintagmele bacoviene nu sunt imitate şi nici de intertext nu poate fi vorba. Am impresia că Florenţa Albu înaintează (deşi nu acesta e verbul, mai degrabă se roteşte, fără viitor şi cu un trecut fără amintiri) în vecinătatea drumului parcurs de Bacovia, contaminările fiind fireşti în cazul „melcului abulic translucid", atins de lehamite şi de „inerţia de amiază". Să notez aici că amiaza - apariţie clandestină în decorul de factură bacoviană - nu are nimic înalt, nu măsoară victorii, nici seninătăţi. E punctul suspendat, mort, în care urcuşul s-a încheiat, căderea spre amurg e iminentă. O clipă moartă, crispată, stridentă, care nu se poate „petrece" (*petrecerea* e rotundă şi plină, desăvârşire în negativ a *trecerii*). E doar „clipă-n cădere".

Prima secţiune e bântuită de haosul vântului, de un vânt păcătos, desmăţat, pe măsura „inerţiei de amiază" şi a luminii, fireşte, *falsă*. Niciun epitet nu descrie, nu salvează, nu iartă. Oraşul (Bucureştiul e un târg atins de boleşniţă, de ofilire, de murdărie, de paloare, de „icter urban", nimic vertical, nicio umbră de măreţie ori de poveste) e o închisoare în ton cu „zobul lumii", cu laţul vremii. Închiderile sunt subliniate apăsat: „închis, închisorilor", „ziditor de ziduri", „şi iar şi iar / cotidianul - / banalitatea la pas". Tristeţea e leşioasă, gândul oprit, molozul vârstelor împotmoleşte orice idee de zbor: „Dar singur, singur / îţi induri istoria ... ochi în ochi cu tine..." O definiţie echivalând o gaură neagră. Corbii vin cobind aducând cu ei „spaima de nu ştiu ce - de nu ştiu când". Melcul limbajului e bolnav de „scârnă", de „scârbă scârbavnică". Grimasa a

devenit mască perpetuă, poemul scrâşneşte pe loc, haotic.

Secţiunea a doua aduce o foarte firavă „transferare a cenuşiului / în foarte cenuşiul luminos”. Cu privirea întoarsă (definitiv?) spre marea ultimă, poemele inventariază crispat, incapabile şi aproape nedornice de conexiuni. Absenţă, „nimic peste nimic”. Hula mării aduce mâluri, cenuşă-încenuşări. „Boala urâtului” are toate înţelesurile deodată - e boala celui văduvit de frumuseţe, a celui văduvit de iubire, a celui care urăşte. Şi mai e şi boala fără nume, angoasa, spaima de Marele. Poeta nu-şi doreşte, cu siguranţă, să scrie „poeme roz”: „Şi intrând în zi te loveşti / de tine întâi şi întâi / te loveşti de nervuşorul întins / care ţipă: de-ajuns! Ţipă degeaba...” Diminutivul grotesc, ironic - nervuşorul - e dovada angoasei ca *modus vivendi* asumat. Florenţa Albu savurează cu aplicare molipsitoare *răul din veac*.

„Simplitatea totdeauna norocoasă”. Sub titlul unei poezii publicate în 1958, *Mamei, dincolo*, ION BRAD publică o antologie (2002, cu un *Cuvânt înainte* de Dumitru Micu) reunind versuri închinate, între 1953 şi 2001, dispărutei. Pe copertă, o reproducere după sculptura *Mama* a lui Ion Vlasiu.

Când, în 1989, semnam prefaţa la antologia *Rădăcinile cerului*, spuneam, încă din primele rânduri, că Ion Brad, „cărturar tremurând de soarta cuvintelor”, este cu precădere un poet al Timpului, nu al Spaţiului, că este, aşadar, un meditativ, nu un contemplativ. „Simplitatea totdeauna norocoasă” pe care o saluta G. Călinescu în primele plachete de versuri ale poetului ardelean se ivea din aplecarea spre *întâmplările* fiinţei, nu spre înfăţişările ei, din strădania ţinând de o anume statură morală de a trece dincolo de aparenţe, de formele de multe ori goale, de a tenta esenţe durabile sub cele mai perisabile costumaţii. De aceea, relaţia cu oamenii, mari sau mici, ai vremii sale/noastre se va bucura de sinceritate şi directeţe, de o formă specială şi simplă de omenie. Nu întâmplător se

vor semnala, în comentariile la cărţile sale, ardenţa (Eugen Simion), demnitatea (Alex. Ştefănescu), spontaneitatea şi siguranţa (Ov. S. Crohmălniceanu), netitatea (Dan Hăulică), gravitatea şi adâncimea (Al. Philippide), seninătatea, certitudinea tradiţiei (Mircea Zaciu). Dependenţa de sat, de „rădăcina lui povestitoare”, lucrează dinăuntru, ca o garanţie abstractă a verticalităţii. Consubstanţialitatea fiinţei şi a pământului de obârşie deschide, apoi, şi spre alte înţelesuri, adăugate de accentele biografice. *Cuvântul de ţărână* din *Oracole* spunea deja desluşit: „Satul meu, trupul meu / Copilăreasca mea strivitoare povară. // Niciun cântec nu pot îngăima / Fără lacrima cântătoare / A mamei ce aşteaptă în umbra ta / Să răstoarne leagănul negru al pământului / Să se ridice iar în picioare // Dar pământul sunt eu. Satul sunt eu. / Mi-e sufletul ca pământul de greu...” Moartea prea timpurie a mamei decide *constantele* cele mai preţioase ale perspectivei lirice. Melancolia, durerea, crizele adolescentine, până aici de expresie, îşi pierd caracterul mimetic şi capătă valori existenţiale. Leagănul-mormânt, sicriul-leagăn vor însoţi „clătinarea” unei sensibilităţi vulnerate transformând în motiv de fine sugestii un accident biografic. Moartea se instalează cu gravă seninătate în miezul însuşi al vieţii, valorează altfel fiecare clipă a trecerii, intravitalitatea ei încetează a fi teoretică. Poetul nu mai e doar cel care *simte*, ci, mai ales, cel care *ştie*. „Vina” supravieţuitorului secondează fiecare gest şi fiecare cuvânt, jocul de oglinzi al poemului prelungind nedefinit „umbrele fiecărei clipe”. Ezitând bogat, în ordine poetică, între *eu, tu, ea*, poetul extrage forţa pasului următor din fragilitate, risipire („risipirile din care te aduni”), seninătate („M-ai biruit. Te-am biruit. E pace.”).

Organizate cronologic, de la *Leagănul-sicriu* (1953 - „Tăcută-lacrima cu care spun / Cuvântul ce-mi rămâne legământ / Azi, când pârâul glasului tău bun / Şi-ascunde

limpezimea sub pământ.”) şi *Mamei, dincolo* (1958 - „Aş porni să te caut, dar pe unde s-apuc?) la *Cea mai frumoasă* (8 noiembrie 2000 - „Un dor de-o viaţă-ntreagă mai adastă / Să baţi uşor cu degetu-n fereastră.”) şi la *Mamei, iarăşi şi iarăşi* (2001) sau la *Nu mai ştiu* (2001 - „...Nu pot să m-ascund / De maica mea tânără, vie, / Rătăcită cândva în pământul afund / Ca-n cer, singuratică, o Ciocârlie.”), poemele volumului sfidează ne-răspunsul morţii, închipuind, cu o blândă, simfonică încăpăţânare, dialoguri cu cea plecată. Gândul fiului la cea dispărută e atât de insistent şi de firesc în stăruinţa sa că îmblânzeşte durerea despre care vorbea Pirandello în excepţionala povestire *Scrisoare mamei*: moartea mamei e tragică şi dureroasă fiindcă fiul înţelege că va fi lipsit pentru totdeauna de gândul ei ocrotitor. Gândind la ea de două ori mai mult, poetul îi ţine locul, iar monologul său dobândeşte confortul psihic al dialogului („Lacrimile nopţii plâng pe geam, / Fruntea stelelor e-acum broboane; / Niciun semn din câte aşteptam, / Numai îndoieli şi şoapte vane. // Drumuri fără-ntoarceri toate le-am / Străbătut - privirile sunt stane, / Ca s-aud acum cântând pe ram: / Când mă vei uita şi tu, Ioane? // Nopţi, strănopţi, o să te-aştept în uşă, / Pasăre de foc şi de cenuşă!” - *Pasărea de foc şi de cenuşă*). Mai mult chiar, *Ea*, Mama, împrumută discret şi alte voci feminine de răscruce, ca-n poemul eminescian. Ambiguitatea e intenţionată. Fiul-Pământ poate convorbi cu Poezia, cu Divinitatea, cu Iubirea, cu Singurătatea şi cu Moartea, cu Iluzia şi cu Ţara, toate feminine destinale. Iată *Toamnă cu brânduşi*: „Ultimele păsări / Brânduşile / Ciugulind seminţe de rouă / Şi-au umflat / Guşile / De-o vibraţie nouă: / Răsfirat, limpezit, luminat / E cântecul / De dincolo al mamei / Şi-al tuturor morţilor / Ce nu l-au cântat.” (1968). Preluată cu totul în seamă, Mama îşi locuieşte fiul în ipostaze de sfâşietoare subînţelesuri: „În ziua când te uit, voi fi uitat... / O rădăcină îşi va scoate capul / De sub pământ şi va-ntreba de mine... / Eu, mai tăcut decât

pământul însuşi, / Voi încerca zadarnic să răspund… / Nici frunte nu mai sunt, nici rădăcină… (*În ziua când,* 1989).

Am citit/recitit cu înfiorare poemele lui Ion Brad. Cred, ca şi Dumitru Micu în Cuvântul înainte, că sunt, *poate,* cele mai frumoase poezii ale poetului. Deşi escortate de o Notă bio-bibliografică detaliată şi de un grupaj de referinţe critice, ele, poemele, alcătuiesc/reconstituie adevărata (auto)biografie.

„Oricare deget e-un potir / de humă." Volumul de versuri al RODICĂI BRAGA (*Stacojiu,* 2000) îmi confirmă schiţele de portret pe care i le făcusem la apariţia cărţilor sale de proză - mai ales *Maia* şi *Fluturele negru* -, dar şi a *Comentariumului perpetuum* în care ţinea piept, într-un mod absolut remarcabil, schimbului de „replici" cu Mircea Ivănescu. Aşadar, aceeaşi perspectivă feminină decupată de un ochi tăios, lucid, nedispus să facă jocul semnalmentelor „tradiţionale" ale feminităţii - lamentări, sentimentalism de duzină, slăbiciune interioară. O frază ruptă, zdrenţuită, ritmată interior scruta monotonia cu gesticulaţia unui mare aventurier, capabil să (se) înfioare liric chiar dacă expediţia era copleşitor prozaică. Cruzimea oarecum abstractă a introspecţiei, impudoarea analizei, efortul de a extrage eternul din deşertăciune conduceau spre desenarea unei excepţionale staturi feminine - aproape manifest al feminismului când la noi feminismul era departe de temătoarele tentative de a se face auzit de astăzi -, dar şi existenţiale, situate dincolo de diferenţe sexuale, în teritoriul, i-aş zice, al diferenţei personalizante. Într-o atitudine polemică discretă cu Istoria şi timpul ei implacabil, Rodica Braga lucra cu un amalgam de timpuri obscure şi fragile, interioare. Datele biografiei personajelor erau numite prin apel repetat la comparaţie, mereu feminină şi surprinzătoare. Nesecata sete endoscopică le extindea, însă, valabilitatea, căci, în *Maia,* de pildă, privirea eroinei asupra propriului destin e cuprinzător omenească. Zăpada ca un fard alterat, tandreţea sfâşiată

ca un pantof purtat, frica de moarte, „picotind ca o felină în sângele” femeii pe care şi vântul ar putea-o răni sunt detalii nu ale resemnării abulice, ci ale forţei de a privi în faţă limitele, de a merge mai departe în ciuda sentimentului efemerităţii. Atentă la „luminiscenţa fulgurantă a fiecărei trăiri”, asemeni eroinelor sale, Rodica Braga scrie sub această mereu resimţită ameninţare a golului, a zgomotului, a dizarmoniei, izbutind să încropească sonorităţi difuze, ambigue, armonii de spart coexistenţele impenetrabile. Stranii împerecheri (*seninul trupului, verdele spaimei, culoarea trăirii, frigul neştiinţei* etc.) sunt privite în poemele stacojii de *ochiul magic* al poemului feminizat prin antenele sale feminine, vibrante - *privire, pleoapă, căutătură.* Non-comunicarea, răul veacului numit „al comunicării”, dizarmonizează violent tablourile schiţate poem după poem. Dereglarea lumii e preponderent acustică, trădările sunt anunţate de *zgomote*, lumina însăşi *hohoteşte*. Povara de melancolie e sporită de tânjirea după un *chiuit* al verticalităţii pierdute ori după *gânguritul* pur al visului tânăr. Poemele se drapează în feminine mătăsoase - *trufie, trezie, durere, speranţă, moarte înflorită ca o petală în chiar miezul vieţii, moliciune, vinovăţie, catifelări de muguri, mlădieri* etc. încercând să se apere de salva cuvintelor *zornăitoare,* de *glasul de gheaţă* al uitării, de *vuietul* nopţii. Agresată de forfota obiectelor ce alcătuiesc *bezna diurnă,* poeta visează *tăceri* ştrulubatice ca o melodie, iubiri *mute,* rătăcitele *sunete* ale mirării „dulce fluier, sfărâmând / magice melodii”. Faţă în faţă cu propriile spaime, îngână ultime zvâcniri ale risipirii spre celălalt, în poeme ale comuniunii de destin: „căderea-nspre moarte”. Perfecţiunea dulce a spaimei se joacă între *tandreţe* şi *stupoare,* pe o partitură avară, tăioasă, dar mereu „unduită” şi deschisă comentariului coral. Aşa se explică, de altminteri, trecerea pe nesimţite de la *eu* la *tu* apoi la *noi* şi din nou la *eu*: „stau în mine însămi / ca într-o melodie nedefinită, / alunec între

o notă şi alta / cu imprecizie infinită…” O traducere excelentă a senzualităţii morţii în *Clipă dureroasă*, cu „apa leneşă, cu limpedea ei virtute femeiască”, scâncirea căldurii, aşteptarea lamei de cuţit, ţipătul deşucheat al apei, soarele solemn, clipa cea repede…

Descrierea de sine. În *Elegiile pariziene* ale lui NICOLAE BREBAN, încă din prima pagină, femininul întruchipează salvarea. Trist, pierdut în şirul bărbaţilor „cu faţa acoperită”, poetul se imaginează preschimbat în „femeia de dincolo de timp” şi se lasă bântuit de feminine vibrante, vii, personalizate: *gelozia, spaima, trădarea, neputinţa, pofta, neruşinarea*. „Copila ce-şi pierde sexul cu nevinovăţia celui ce lasă să i se scurgă pe barbă zeama mărului verde” e un dublu vers care desenează pe fundul poemului ieroglife asemănătoare zaţului de cafea. „Copila ce-şi pierde sexul” e emblema feminităţii acaparatoare, cu feţe multiple, ispită şi matcă. Mărul nu e doar al păcatului originar legat tradiţional de femeie şi pândit de pluralitatea merelor implacabile, ci şi, în fluiditatea nocturnă din zeama cea verde, sugestia anagramatică a maternităţii depline. *„Zeama mărului*” ar fi fost întâmpinată cu exclamaţii încântate, dacă Saussure ar fi fost cititorul lui Nicolae Breban şi i-ar fi excavat versurile. Fiindcă prozatorul şi poetul Breban cresc şi se autocultivă sub semnul neîndoielnic al Mamei. Fără a forţa inutil, e suficientă o repede ochire pentru a descoperi frecvenţa teribilă, aş spune, a silabelor *ma, mă, me*, conspirând în fundal.

De altminteri, „masculinitatea uriaşă” nu e decât un simplu *vis* al lui Zeus, neegalând vreodată urieşenia feminităţii - *glie, mare, memorie*. Visul însuşi capătă consistenţă prin repetare - deci feminizat. Tot aşa cum „nectarul singurătăţii războinice” are nevoie de plural, de mulţime. Trufia ciuntă a masculinului e ironizată discret de un apel precum: „Să fim nemuritori!”.

Elegiile brebaniene înaintează tăind ape de o

feminitate netă, cumva aşezată, căzută în auto-contemplaţie: *răzbunare, cădere, automângâiere, ratare, evadare, disperare calmă, binecuvântare.* Vârstele feminine, timpul neputând fi iluzoriu stăpânit şi numărat decât prin feminine, sunt marcate de feminine ale înstrăinării: „Mai tânăr, mi-ar fi fost *sete*, mai bătrân aş fi deschis o *carte* cu poezii de-a doua mână”. *Setea* şi *cartea* „sunt mărci din afară”. Expresia românească - „mi-e sete” - exilează starea, o obligă să vină şi să lovească, să absolve de responsabilităţi. *Cartea*, sunt înclinată să cred, trebuia să fie „de-a doua mână”, pentru a-i agrava caracterul extraneu nu a-i certa calitatea, neapărat. *Panica, umbra, toropeala, lenea* chiar *onania* umbroasă nu pot deschide, în limba română, decât înspre un „orizont de femei”. „Ce să fac cu mine, cu el” numeşte criza la apogeu. Descrierea de sine cade în ne-cuvântul pronumelui *el,* exilat din relaţia *eu-tu*, singura vie. Masculinul, în limba română, nu este o soluţie. Elegiile lui Nicolae Breban o dovedesc şi ele, dacă mai era nevoie: *eunuc, idiot, tânăr solist, individ* (adică unul care nu se poate dedubla şi, deci, transcende), *înger, monstru, idol, şoareci* şi *stăpâni* invizibili, *vasali, şobolani, martori, negustori* graşi. Aş forţa un strop interpretarea: când propriul sex (gen) echivalează o gaură neagră, iar celălalt sex e „un mit, o utopie, aproape un lux; o energie de necheltuit, o tensiune insuportabilă”, răspunsul stă în „tinereţe - prieten al iubirii materne”. Poetul vorbeşte la un moment dat despre „vârstele post-adolescente” oferind o cheie posibilă. Viaţa însăşi, cu toate vârstele sale succesive, nu e decât ieşirea din androginie, din starea neîmplinirii rodnice. Tot ce urmează e nostalgie şi încercare de recuperare a vibraţiei duble, generoase. De regăsire a oglinzii şi oglindirii, a admiraţiei lăuntrice. În această perspectivă, „Don Juan-ul cel limbut” e androginul etern rătăcitor, care-şi caută jumătăţile, nu jumătatea. Este „*râul* care se aruncă nechibzuit în *vale* şi se îneacă în *verdeaţă*”. Care şi-a pierdut malurile. Soluţia se supune

metaforei androginiei: râul tânăr şi vanitos e vremea să-şi clădească *maluri* interne: „Să ne zidim pripit înlăuntru”. Eu-însumi trebuie să i se opună lui eu-însumi.

„Inteligenţă convulsiv modelată de profunzimi”. „Să priveşti lucrurile până când începe să te înfioare materia lor, forma ciudată pe care natura le-a dăruit-o”. Transcriu aceste cuvinte dintr-o carte a Danei Dumitriu cu sentimentul că ar putea fi incluse într-un „ghid de traversat haosmosul”. Privirii imaginante i se adaugă, încă de la volumul de debut - *Hipermateria*, 1980, o constantă referire visceralistă. „Inteligenţă convulsiv modelată de profunzimi”, cum ar spune un Marcel Moreau, MAGDA CÂRNECI (Magdalena Ghica) este o natură expansivă, ocolind cu înverşunare şi chiar cu oarecare furie comoditatea şi confortul. Dotată generos cu o imaginaţie senzualizată prin propriile sale secreţii, poeta desfăşoară o diaprură mustind de orori sublime, oximoronul fiindu-i instrumentul predilect.

Hipermateria şi *O tăcere asurzitoare* (volumul din 1985) propun deja câteva motive în marginea cărora poemele exersează variaţiuni excesive, debordante, atinse de vertij. „Bătrâna femeie” - ziua, sau moartea, sau bătrâneţea, sau dragostea - bântuie fantomatic „mărginită de nemărginire”, captivă în „felia de carne”, ocrotită în „poala caldă a logosului”. Viaţa este înfruntată nu cu luciditate rece, descărnată, ci cu „cascadele de vedenii şi sânge” ale unui creier revărsat peste lume. Investigaţia metaforală înaintează hordic (cum ar spune acelaşi Marcel Moreau) într-o dezlănţuire frenetică menită să identifice esenţele „în valea de carne şi lut, / printre urme şi resturi”. Relansatorii de tip postmodernist sunt încorporaţi hoardei visceraliste în gesturi mereu febrile, misterioase.

Vedeniile însângerate populează şi noul volum *Haosmos* (1992). O eroare tipografică - nu sunt sigură că e într-adevăr o eroare, dar, în cele din urmă, n-are nicio importanţă - îmi oferă cheia, una dintre multele posibile în

faţa unei ţesături ameţitoare, polifonice: „infinit infinit” (pag. 52). Geamăn cu „sfârşitul nesfârşit” ori cu „mărginirea în nemărginire” din volumele anterioare, „infinit” e un straniu participiu cu iz paşoptist, de continuă întemeiere. Infinitul capătă prin „infinire” margini imaginare cât să-i poată fi contemplate forma şi mişcarea. Poemele devin, atunci, repetată decupare din haos, o decupare ordonatoare - orice cadru, oricât de temporar instalat, aduce cu sine re-ordonarea elementelor căzute în careu -, adică o decupare înfrumuseţată, „haosmică”, după legi inventate ad-hoc. Prin „infiniri” succesive se încropesc legende posibile ale mormanelor de imagini ale lumii, ea însăşi „o expresie o imagine / o imagine plină ochi cu imagini”. Decuparea, infinirea imaginilor se obţine, firesc, prin văz, vedere, vedenie, viziune. Un ochi enorm, alunecos, aglutinat - „un singur Văz gigantic / care se priveşte privind” - secretă viziuni de o complexitate coşmardescă, ambigue, prevestitoare, paradoxale: „văd brusc văd, suntem flăcări / flăcări pâlpâitoare, răsucite de vânt, / lungi conuri luminoase întreţesute din raze”. O visceralitate excepţională, controlată intelectual lucrează în horbotă aberantă, suprarealistă „aburoasele păienjenişuri” ale realului.

Trupul încetează a fi închisoare, se deschide periscopic („O văd, vă văd, de sus de / deasupra, dimprejur”), se „cosmicizează” tot aşa cum cosmosul se îmblânzeşte antropomorfic, se înfioară: „prin trup aş fi vrut să aspir lumea întreagă /Ľ/ Roiul lumii întreg să intre în mine / prin piele, prin unghii, prin sângeĽ”. Descrieri minuţioase domesticesc vremelnic scenariul cosmic. Puzzle fără sens, lumea capătă o logică strânsă şi inexorabilă graţie privirii aţintite, creatoare, cea care descoperă desenele ascunse în spatele formelor trecătoare. Lumea sfârşeşte şi începe iarăşi în gând, în imaginaţie, în cuvânt: „Dacă aş gândi universul e orb, universul şi-ar roti în gol / globii albi, plantele oarbe, dacă aş gândi universul e o /

magnolie, universul ar înflori roz şi parfumatĽ”.

Cotidianului ca o „apă stătută”, stare nu mişcare, dospire goală, necreatoare, contrazicându-şi esenţa, i se opune dospirea halucinantă a poemului, labirint Picasso imaginat de un Michel Butor. Înmuguriri apocaliptice, desfrânări, viziuni maligne şi somptuos-fertile, sublime prin cancerul care le roade, vedenii uriaşe, eterne, născute prin eforul unei vederi de o remarcabilă plasticitate. Iată o posibilă artă poetică: „Trupul nostru de sânge, uneori şi închipuire / să se dizolve văzând în emulsia imaginii lumii. / Să fim chiar imaginea, chiar fotografia, chiar lumea. / Brusc. Instantaneu. Dintr-o dată. / Să cunoaştem cu ochii trupului să fim / aripa vastă care între vânăt şi purpură / se desface încet ca să fie văzută / înalt peste capete”.

Frazarea amplă, bogăţia sinonimiei metaforale, amploarea perspectivei lirice au ceva din Saint-John Perse, să zicem. Dacă ar fi să vorbim despre „rădăcini”, „mâhnirea uriaşă” ori „neîntâlnirea eternă dintre cel care este iubit / şi cel care iubeşte” păstrează arome eminesciene, tot aşa cum adolescenţa ca o noapte de mai cotropită de miresme are superbia viziunilor macedonskiene, iar curgerile, scurgerile, înghiţirile vineţii sunt bacoviene. Dar dincolo de toate acestea, mai mult decât fireşti într-o urzeală lirică de acută modernitate, impresionează vastitatea privirii. Magda Cârneci trăieşte şi scrie la o scară supraumană, în condiţiile abolirii tuturor graniţelor, şi tocmai de aceea extrem de omenească. Ivit dintr-o împreunare cosmică, eul se confundă cu lumea însăşi, cunoaşterea de sine fiind totuna cu despuierea succesivă, febrilă a uriaşei „matrioşti”. Mi se pare cu totul excepţională forţa expansivă a versurilor Magdei Cârneci. Năvălitoare, convulsivă, de nesfârşită, crudă delicateţe, poezia sa aşteaptă, desigur, un „vast cititor”.

Să mai amintesc aici *Psalmul social*, intonat într-o gamă joasă, exerciţii de îngustare a privirii. Înălţimea e recuperată o dată cu „poemul didactic” final, *După*

speranţă, poem despre diamant - „un cărbune trezit”, cărbune care vede, palpită, răsfrânge.

„Un discurs simplu şi totuşi înspăimântător de profund”. La o primă vedere, să-ţi numeşti poemele „politice” (*Poeme politice*, 2000) înseamnă să le obligi la locuirea unui spaţiu îngust, trecător, datat, ne-poetic prin definiţie fiindcă presupune renunţarea la o sumă de valenţe individuale/personale pentru a le înlocui, silit şi programatic, cu ale altora („Politica şi libertatea se exclud căci politica înseamnă idoli” - Paul Valéry). Situaţia se schimbă, însă, când e vorba de traducerea în vers a ceea ce Pascal Bruckner numea *la mélancolie démocratique*. Poezia ocazională ivită în legătură directă cu *evenimentul* din decembrie ’89 are şanse să devină emblematică, să se deschidă spre Omenescul cu majusculă tocmai fiindcă tranziţia prelungă, ameninţând să fie nesfârşită, nu mai e o simplă ocazie, punctuală şi efemeră, cu violenţa unei cotituri şi valoarea concentrată a unui reper, a unui prag de trecut, ci marca încă nedefinită, tensionată şi tulbure a unei perioade întregi, cu efecte asupra mai multor generaţii. Două proze poematice din volum transcriu exact întâmplarea: „Nu vor spune niciodată cuvintele ceea ce s-a întâmplat în decembrie. Literă moartă, îmi va fi ruşine cu ele. A fost o Minune, a fost o Fatalitate? Nu ştiu. Nu voi şti niciodată. A fost o enormă Revărsare de mânie şi sânge, o Descărcare enormă de obidă şi suferinţă. O sacră, splendidă Nebunie a spiţei brusc regăsindu-se. Spontană şi totuşi pregătindu-se de un vast consens nevăzut, neauzit, inefabil crescând în milioane de inimi şi creiere, an de an, zi de zi, ceas de ceas...” (*Suntem totuşi flacără*) şi „Doamne, ce am visat în decembrie? Că urcasem în sfârşit pe crupa arogantă a Istoriei. Depăşisem blestemul ancestral mioritico-fatalist şi, printr-o răsturnare spectaculoasă a soartei, săream direct din periferie în chiar centrul lumii, acolo unde se joacă zarurile evoluţiei speţei...” (*Mai ales să nu obosim*). Melancolia democratică,

în descrierea bruckneriană, numea starea de perplexitate a celui tocmai ieşit dintr-o societate tiranică, dar paternalistă pentru care libertăţile nu sunt decât forme ale derutei, ale părăsirii. „Cum să trăieşti fără duşmani?” se întreabă subtitlul cărţii lui Bruckner. Socialitatea nesocială capătă forme aberante. Înclinaţia umană de înscriere, înrolare în societate este dublată de repulsia faţă de aceeaşi societate, gata să ia forme distrugătoare. Fiindcă stricta organizare comunistă fusese duşmanul necesar pentru construirea utopiilor libertare ţinând locul *rostului*. Fără acest *duşman*, are loc căderea bruscă în utopia goală, suspendată, fără rost, fără scop, fără autoritate. Dispărând *autoritatea de comandament* (cea ideologică), ar trebui să intre în acţiune o *valoare interiorizată autoritară* - Frumosul, Adevărul, Sinceritatea (vezi Jean Starobinski, *L’auteur et son autorité*, cu sugestii valabile şi la nivelul simplului cetăţean, nu doar al autorului). Însă toate acestea sunt încă grav maculate, demonetizate şi chiar demonizate de aparenţele şi măştile câtorva decenii. *Manifestul* Magdei Cârneci traduce convingător această senzaţie a libertăţii inutile, goale, dezîncântate de propriile visuri: „Acum e bine. / Acum suntem liberi. / Acum avem ce să mâncăm şi să bem. / Acum nu ne mai bate nimeni la cap. / Acum putem să înfulecăm munţi de mititei şi sarmale. / Acum putem să bem quintale de ţuică. / Acum putem să rupem florile şi să călcăm pe peluze. / Acum putem să aruncăm hârtii şi seminţe pe jos. / Acum nu ne mai bate nimeni la cap. / Suntem liberi // Acum putem să nu mai facem nimic [„suntem liberi să facem ce vrem ori de câte ori nu vrem să facem nimic” - Paul Valéry] şi să spunem toate măscările. / Acum putem să fugim de acasă şi să ne batem părinţii. / Acum putem să nu ne mai gândim la nimic. / Suntem liberi. / Acum nu ne mai cere nimeni nimic. / Acum nu ne mai spune nimeni ce avem de făcut. / Acum nu ne mai dă nimeni sfaturi şi ordine./ Acum nimeni nu ne mai îndrumă, nimeni nu ne mai ocroteşte. / Nimeni

nu ne mai ceartă, nu ne mai laudă nimeni / Acum nimeni nu mai vrea să fie mama şi tata...” Orfanitatea - cel mai stăruitor sentiment al epocii de tranziţie din Europa de Est - acutizează nevoia de autoritate până la cote auto-demolatoare, demobilizatoare: „Ce-o să faceţi cu literatura / murmură sceptic Ecleziastul călare pe Sfinx, oare / ce, îl întreabă doct Socrate pe Platon, oare ce, / şopteşte mâhnit Dostoievski din căruciorul lui cu rotile / oare ce, grohăie politicienii şi prezidenţii // Da, chiar ce-o să facem? / ce-o să ne facem? ne trezim singuri în mijlocul pieţii...” Absolut firească atunci invocarea *Matriei* - autoritatea înglobantă, ocrotitoare, care să-ţi vegheze paşii şi să-ţi dorească performanţele. Sentimentul *matriotic*, atât de puternic la un Octavian Goga, poetul Ţării ameninţate, al înstrăinării (vezi şi *matria* descrisă de un Auguste Comte), renaşte exacerbat şi crizic în haosul contemporan (vezi poemele *Matrie* şi *Patrie*). Re-psihificarea propovăduită în *Final provizoriu - fragmente despre poezie şi actualitate* nu se poate realiza decât conştient, adică prin re-deprinderea gesturilor constructive, ordonate, în condiţiile unei noi societăţi. *Canonul politic* are nu doar sensul armonizării celor patru voci într-o melodie coerentă - intelectualul, poetul, femeia, poporul pledându-şi amar şi acuzator cauzele, aparent divergente -, ci şi pe acela al supunerii canonice la un nou ideal, încă ceţos, cu contururi zdrenţuite şi hărţuite. Vocile cvartetului imaginează, cu forţa de sugestie a *Surâsului Hiroshimei* (şi ea poezie ocazională, dar cu valenţe valabile în durata lungă a istoriei, războiul şi crima nefiind abolite din biografia pământenilor), un proces al societăţii contemporane. Adevărurile ezitante şi contradictorii ale celor patru martori denunţă, întreabă, aşteaptă răspunsuri. Ciudată, dar nu de tot, unitatea volumului. Poemele politice dinainte de ’89 şi cele de după nu se deosebesc radical, ele traducând, în fond, conştiinţa neliniştită a Poetului în Cetate. *Finalul provizoriu* spune, de altminteri, suficient de

răspicat: „Poezia - exigenţă a unităţii cu lumea şi în acelaşi timp refuz al lumii aşa cum e, istoric dată. Exaltare şi negare a existenţei, indiferent de timpul politic. Sete de unitate şi abstinenţă de la realitate, fie ea «de tranziţie». Paradoxală mişcare de îmbrăţişare şi de distrugere, de laudă şi de negare a poemului haotic şi armonic al lumii. Identificare şi transcendere a datului contingent, ineluctabil şi derizoriu: coincidenţa contrariilor”.

Poetul şi Oraşul-Vitraliu. Încă de la debutul din 1982 cu *Seară adolescentină*, DUMITRU CHIOARU a provocat câteva pronunţări ale criticii perpetuate cu o stranie rezistenţă în receptarea volumelor următoare (*Secolul sfârşeşte într-o duminică*, 1991 şi *Noaptea din zi*, 1994). Astfel, el apare atins de un „farmec proustian”, e „anti-liric şi narativ”, vibrând la „sentimente fireşti” (?!) şi suportând „spleen-ul aburos al adolescenţei”, chiar „licenţiat în melancolii de cabinet” cu un „cont deschis la băncile singurătăţii”, pe care-şi întemeiază „agresiunea tristă”. Pentru mine, toate acestea au un evident numitor comun peste care comentatorii au trecut în grabă. Mă gândesc la tirania blândă, dar implacabilă a *locului*. Plecat din „mărginime” şi ajuns, prin cercuri concentrice şi „nevicioase”, la Sibiu, Dumitru Chioaru poartă marca „Oraşului-VITRALIU”, cum îl numeşte în poemul *Sibiu* din *Seară adolescentină*: „Oraş-VITRALIU; paşii lunecând - / Piaţa e încă goală înspre turnul Bisericii / Evanghelice pe sub bolţile care / susţin cerul în Pasajul Scărilor / însoţit de o vioară (cântă Mozart) înspre / Muzeul Bruckenthal, o săsoaică grasă / şi un bărbat stacojiu / cu două coşuri de flori coboară tăcuţi / o tristeţe întârzie mirarea mea / în faţa Turnului Olarilor acum / dărâmat; dincolo de zidul cetăţii/ zgomote parcă aud /.../ priveam / afară cum creşte lumina înspre Podul Minciunilor...”. Loc al memoriei de o încărcătură aproape magică, Sibiul este neîndoielnic un *personaj* în cultura română. Oraşul lui Dumitru Chioaru răspunde firesc Sibiului lui Emil Cioran, trecând prin Goga,

Blaga, până la Radu Stanca. Aş spune, într-o paranteză, că vraja oraşului este vinovată de măcar câteva dintre semnalmentele cavalerilor „Cercului de la Sibiu”, firele care-i leagă fiind desprinse şi din ţesătura magică a unui loc privilegiat. Tot aşa cum nu întâmplător cele mai frumoase şi mai nedatate pagini ale lui Paul Goma sunt cele din *Astra*, unde Sibiul şi Biblioteca sa se profilează pe un timp etern. Oraşul cu multele sale peceţi săseşti a fost resimţit întotdeauna de români ca un loc securizant al propriei lor culturi. Altfel stau lucrurile cu Clujul, mereu departe, înstrăinat („lung e drumul Clujului”), de recucerit...

Revenind, să ne amintim că, în *Acvariul* lui Radu Stanca, risipirea morţilor prin parcuri, pe sub ziduri, prin curţi de biserică garantează neintrarea Sibiului în modernitatea rea, cea care taie rădăcinile şi-şi uită trecutul („Intru-n Sibiu încet ca-ntr-o-ncăpere / În care e un mort...”). „Vitraliu” sau „acvariu”, oraşul impune o anume perspectivă, alte cadenţe şi alte scadenţe, o privire *altfel* deviată şi grea. La Dumitru Chioaru, oraşul este referinţa primordială, stăruitoare. Ziduri, poduri, turnuri, scări sunt tot atâtea ispitiri discrete, dar persistente la recuperarea „vieţii netrăite a strămoşilor”, la integrarea/abandonarea în atmosfera densă a unei lumi aparte. O lumină crepusculară - „setea de viaţă în amurguri” cioranescă - este mereu propice rătăcirilor şi regăsirilor, iluziei cvasiprezenţei trecutului. Lumina plină e resimţită ca o violentare a lumii de „sub pleoape”: „Trupul meu tremura când mă apropiam de lumină ca de o femeie despuiată”; „Tristeţea de a mă dezgoli în lumină”. „Aşteptarea poemului” are loc în regim de undă, între prezenţă şi absenţă, între trecutul copleşitor, bogat şi un prezent firav, confuz. Incantaţia calmă, un pic leneşă, vag voluptuoasă se lasă în voia reveriei. Infinitivele lungi (pe care Noica le elogia la Păltiniş, la un singur pas de Sibiu) imită zidurile cetăţii, sunt aşezate şi alunecoase: *aşteptare*,

amintire, adiere, curgere, înălţare, privire, uitare, uimire, tăcere, întoarcere, stare... Ele se lasă comentate de verbele prezentului şi ale imperfectului, într-o „sintaxă obosită” cu dichis; o semi-trezie bolnavă de cuvinte. Livrescul este o a doua natură („existenţa este oare pentru a fi scrisă?”). Dumitru Chioaru este şi un „adolescent miop” eliadesc („să fii copil printre obiecte bătrâne”), pentru care lumea e un „glob de hârtie”, cartea, „un amurg”, memoria, „foşnet de pagini”, iar biblioteca, desigur, „genetică”. Obsedat de „noaptea din zi”, exersează deliruri, mereu mici, coşmaruri, întotdeauna blânde. Spaimele nu sunt terifiante. O mulcomire de târg ţine în frâu orice încercare de a-i sparge cadenţa aburoasă. „Cercul privirii” e strâns, strunit, domesticit. Fără mustangi. Întoarcerea în carte e totuna cu întoarcerea în „miriapodul de singurătăţi” al oraşului. Dar, mai ales, cu recunoaşterea unei contaminări fără leac. În finalul volumului antologic (*Radiografiile timpului*, 1998) publicat de poet la patruzeci de ani - vârstă de cumpănă - citesc o mărturisire: „Vine o vreme cât tine de înaltă / visător de cercuri nevicioase / de lumini izvorâte din sunete - să stai într-un amurg pe terasă / privind oraşul cu scări şi turnuri / cu ceasuri nemaipotrivite de veacuri / toate să-ţi apară limpezi / din feliile vremii / ca şi cum ai răsfoi invers o carte / regăsind la fiecare pagină începutul / unei vieţi ratate / să râzi amintindu-ţi meşteşugul vorbelor / cu care-ţi încercuiai nopţile albe / - oraş medieval sub asediu - / şi iarăşi lângă paharul de vin / să-ţi tai prin el cărări neumblate / în partea stângă a creierului mâncată de molii / să te chirceşti tăcut ascultând clopotele / unui oraş spectral.” Aş citi aici o victorie şi o înfrângere deopotrivă. Cuvintele poeziei sunt, pentru D.C., mai reale decât lucrurile: ele fac pasul înapoi necesar contemplării lucide, dar nu şi pe acela al rupturii. *Vitraliul* astfel creat („oglindă de cărţi”, dar şi „perete” sau „zid”) împacă faţa dublă a celui ce „tace şi scrie”, făcând suportabilă sfâşierea („... pe

umărul meu drept a dormit / un om nebărbierit de trei zile / până la capătul drumului / nu mai ştiu dacă eu sau celălalt / tace şi scrie” - *Trenul de întoarcere*). Modernitatea lui D. Chioaru este una sobră, melancolică, încărunţită prematur, tradiţională. O modernitate care *ştie*. Libertăţile formale şi experimentele nu depăşesc niciodată „rama”. Tablourile sale, construite în principal pe comparaţii, ating culmea desfrâului prin recursul controlat la oniric. Poezie a singurătăţii, dar şi a singularităţii („Câteodată eşti atât de singur încât nu poţi fi numărat”), îşi îngăduie, ici-colo, capriciul paradoxului cuminte şi răsfăţul „sângelui vorbitor”, mimând violenţe şi însângerări. Cele mai izbutite sunt stampele medievale, în care sufletul oraşului palpită eliberat. Singurătatea, melancolia („galbenă” la D.C., nu umoare neagră), tristeţea sunt blazoane „genetice”, dar şi dobândite prin scufundarea în atmosfera locului. E o apartenenţă de vase comunicante între două sensibilităţi înrudite şi complementare. Poetul şi Oraşul-Vitraliu răzbesc împreună. Unul tace vorbăreţ, celălalt scrie tăcut. Aproape că i-aş propune, cu gândul la Bacovia, să-şi adauge la nume „Sibianul”.

Un septentrion imaginar. Neruşinat de tânără şi îngrozitor de prolifică (acuzaţia de grafomanie e la îndemâna oricărui cârtitor grăbit), AURA CHRISTI scrie, de o bucată de vreme, sub umbra, câteodată sufocantă, a lui Breban. Deşi Nicolae Breban e o excelentă şcoală de pasiune şi orgoliu, există primejdia să-ţi pierzi lumina proprie, ca orice satelit. Deocamdată, e adevărat, simptomele nu sunt alarmante. Cu atât mai mult cu cât, deşi în acelaşi registru împrumutat, scriitoarea face efortul lucidităţii faţă în faţă cu propria statură. Pariază pe muncă („E nevoie, pentru a duce la bun sfârşit travaliul ridicării unui templu din cuvinte, de efort îndelungat, susţinut prin muncă în primul rând, şi în al doilea rând, prin muncă. Şi

în al treilea, la fel, prin muncă neobosită, alimentată de o încredere tehnoidă. Nu de talent.”), nu se încrede pur şi simplu în har („Nimeni nu poate fi sigur de talentul său...”) şi e dispusă să ia în considerare, măcar pe jumătate, şi acuzaţia de ridicol („O bună parte din însemnările mele pot părea şi nu exclud că sunt, în adevăr, ridicole. Am meditat dacă este cu adevărat reală această supoziţie/afirmaţie, dacă spaima de a fi ridicolă este una puternică. Indubitabil, e o temă interesantă aceasta; dificultatea ei o face incitantă. Cred că gradul de ridicol al unei afirmaţii, al unei ipoteze, al unei persoane se transformă în altceva dacă ridicolul, în sine, serveşte un scop anume, dacă îl ajută *să devină ceea ce este* - mă sprijin, iată, iarăşi de papŕ Nietzsche!. Prin urmare, a susţine că eşti ridicol şi că nu-ţi pasă de *acest lucru* atâta timp cât el îţi pregăteşte terenul pentru a fi tu însuţi - intră în aria firescului. Da, sunt ridicolă; ei, şi?!”). Am citat din *Labirintul exilului*, 2000, şi din *Vulturi de noapte*, 2001. În aceleaşi volume, însă, pot fi citite pagini de un patetism excesiv, de o încredere fără rest în destinul propriu şi în forţa de a-i ieşi în întâmpinare: „Am îmblânzit... moartea prin poezie. Şi bătrâneţea la fel. Tatăl meu îmi mărturisea uneori că... m-am născut bătrână...” (Aici, o paranteză: dată fiind venirea cumva din afară în limba română, mai sunt de vindecat multe asemenea alunecări ale cuvintelor, căci, de pildă, nimeni nu-ţi poate *mărturisi* ceva *despre tine, despre adevărul tău*, chiar dacă e vorba despre o vârstă a ta mai „năucă”; poate, cel mult, să-ţi mărturiseacă un gând ascuns al său despre tine.); Saturn „m-a învăţat să aştept, pe mine însămi să mă aştept şi să înţeleg că cel ce-şi iubeşte aşteptările nu râde de el însuşi decât rar”; „De la Ludvig van Beethoven am învăţat să construiesc un volum de eseu, de poezie”; „Purtând în mine văzduhurile tari ale unui univers superior”... „Eu nu sunt în stare să fac un pas fără pasiune...” Şi aşa mai departe. Poate fi valabilă o definiţie precum: „Şi poezia înseamnă şi o bună organizare

a gândului, a modului de a fi, a fiinţei”, dar o prea încrâncenată fixare pe proiectul de sine te poate face, vorba poetei însăşi, „să te închizi în visul care eşti.”

Într-o *genosanaliză* a poeziei sale, îmi aminteam, pe urmele lui Ortega y Gasset, că omul e o fiinţă funciarmente dezorientată, obligată să-şi caute orientări provizorii în clipă, să improvizeze aşezări cât de cât confortabile în circumstanţă, fiecare gest al său prospectând tot viitorul atunci când alege dintre mai multele drumuri posibile, alegere fatal dirijată de forţa retrospecţiei, şi conchideam că poemul imită gesticulaţia existenţială. Fiecare cuvânt, fiecare vers se rosteşte cu poemul întreg în minte, mânat de o memorie colectivă şi alta individuală a cuvintelor limbii. Libertatea e iluzorie şi nu ea e cea căutată. Dimpotrivă, viaţa şi poemul, deopotrivă, caută *legături*. Vezi strigătul poetei din prima *Sonată* a fetei din întuneric: „Daţi-mi odată lianele / care m-ar fixa în viaţă!” „Fata din întuneric” este cea care părăseşte locurile comune, luminate de lumini străine, şi pune încă o dată toate întrebările. Printre rânduri, se poate citi desenul ascuns al celei care se caută. Strânsă în „străinia” sa, răspunde Tatălui, fie el ceresc ori pământean, cu un lanţ de poeme ale desprinderii sau ale substituirii: „facă-se voia Ta *prin mine*” (s.m.). Drumurile de peste drumuri, veghile şi neîmplinirile sunt arme predilecte ale unei răzvrătiri costumate în smerenie. Primplanurile sunt stăpânite de jocul extrem de sugestiv şi simptomatic al unor lucruri ale lumii numite stăruitor cu feminine cu un pinten ambigen ori cu ambigene bucurându-se de faţa feminină, sau chiar de masculine „alcătuite” din magmă feminină: „putere de oţel”, „munţi de singurătate”, „linişte de plumb”, „reziduuri de lumină”, „parcele de frig”, „clar de pândă”, „valuri de rouă-n pustiu”, „rădăcină de înţeles”, „început de iubire”, „vârf de ardere”, „dorul de gheaţă” ş.a.m.d. Frumuseţea acestor împerecheri stă în ambiguitatea pe care o introduce prepoziţia *de*. Ea numeşte apartenenţa,

dar înseamnă tot aşa de bine „făcut din”. Niciun lucru nu mai are şi formă, şi conţinut, ci o formă împrumutând drept conţinut un alt lucru. Ori viceversa. Emblema tuturor e „golul deplin” - găselniţa strecurată abil de poetă, lăsând-o să-şi alunece înţelesurile. Fiindcă poate fi citită oricând „golul *de plin*” şi tradusă prin sărăcia excesului, instabilitatea definitivului, moartea vieţii.

În fine, *Elegii nordice* (2002). Pe coperta a patra, fotografia cu privirea întoarsă, deja obsedantă, şi un text patetic şi vag despre poezia ca „esenţă a viului din noi”. Citesc volumul încercând un alt portret. Rămân la cel deja schiţat: Aura Christi e o fată de hârtie („Sunt ca o pădure nelocuită / De aer. Ca un crin desprins de miros”). Artificialul nu-şi poate ascunde uscăciunea. E mai mult decât livresc aici. E un pariu „ridicol” (cu toate sensurile pozitive, dramatice, chiar tragice, astăzi, ale acestui cuvânt) pe literatură, pe artă. Cultura nu e mediul firesc, un bagaj ori un instrument care s-o ajute să existe în stare de veghe, ci e un înlocuitor de existenţă şi o emblemă. Bravada nu-şi acordă nicio clipă de răgaz. Mirarea însăşi e resimţită ca întârziere, ca obstacol, ceremonialul înălţimilor îşi ajunge, e saturat de propriile sale emanaţii. Scrie admirându-se, citeşte, ascultă muzică, „meditează” admirându-se, contemplându-se. E un scop în sine într-o lume în care, se spune, se citeşte tot mai puţin. Chiar dacă nu-i lipsesc ambiţiile şi nicio anume pricepere în aranjarea propriilor ploi, cum singură recunoaşte într-un interviu, are o înduioşătoare doză de naivitate, adesea prăpăstioasă, în ciuda „cărţii” pe care o stăpâneşte. Ba, aş putea spune, e prea *instruită* ca să se mai poată descurca singură pe lume. Împotmolită în propria ştiinţă, ca specia însăşi. Şi nu mai poate spera recunoaştere: „Vedeau în el copilul. Da. Copilul acela nătâng. / Nu şi zeul culcuşit undeva, în puţinu-i trup, / prin care el contempla lumea, egal cu propria-i naştere.” De aici repetatele descrieri ale singurătăţii: „Un prezent în care intri / tot mai singur, tot

mai definitiv, ca-ntr-un labirint”; „veşnicia nu e decât / aşteptare în exces, fără ţintă...”; „golul colcăind de vedenii”. Acelaşi *gol deplin/de plin*, emblematic. Ştie care ar fi soluţia („Totul e să atingi marginile / melodioase ale firescului... Totul e să te instalezi în limpedea / metafizică a firescului”), dar întârzie s-o aplice dintr-o prea adâncă, obstinată convieţuire cu ne-firescul: „să scrii împotriva tinereţii - ce exerciţiu reconfortant!!” Elegiile, replici la Rilke, dar şi la specia ca atare, în realizările ei clasice, îşi ţes scenografii complicate, decoruri antice, muzici din altă lume, vechi şi preţioase, dar rămân oarecum suspendate. Ea, poeta elegiacă, lipseşte, înlocuită de propria regie a trăirii elevate: „În solitudinea ta nu încăpea timpul. / Nu încăpea plânsul. / Doar o durere surdă se isca din când în când / aşa cum se iveşte, din nimic aproape, primăvara, / aşa cum răsare, în valuri incerte, lava dintr-un vulcan tânăr.”

Aura Christi pare să-şi fi alcătuit un plan strâns, strâmt, sever, de urmat nesmintit pentru a ajunge acolo unde visează să ajungă. Atentă la răzvrătirile dinăuntrul propriilor sale cărţi, aş avea chef să i-l fac, planul, bucăţi-bucăţele, s-o oblig, astfel, să spargă *limita* pe care nu curaj se numeşte dacă se încăpăţânează să rămână.

Din altă viaţă. Aleg dintre cărţile aflate la redacţie un volum modest de *Poezii* semnat AURORA CORNU. Hârtia e bună, însă coperta, de o simplitate un pic desuetă, aproape sărăcăcioasă. A apărut în 1995. Are o prefaţă de Eugen Simion. A fost dedicată, la apariţie, în iulie 1995, vreunui prieten ne-regăsit. Înaintea dedicaţiei anulate net cu o linie neagră, un pic ezitantă, o alta, pentru Marta Petreu şi Ion Vartic. Ambele dedicaţii scrise la New-York, cea de-a doua în octombrie 1999. Poeta îşi descrie versurile „de altădată, din altă viaţă” şi-şi doreşte să fie citite cu prietenie. Iau în serios ambele repere. Le citesc ca pe un manuscris găsit într-o sticlă ori într-un cufăr prăfuit din podul casei. Încerc să uit ceea ce prefaţa îmi aminteşte

- „amănuntul” biografic al legăturii din tinereţe cu Marin Preda. Nu vreau să ştiu cine era în actele notariale, ci cum transcrie ceea ce era. Vreau să-i citesc versurile cu prietenie, interesându-mă exclusiv lumina sa proprie, atâta câtă este. Nu exclud înrâuririle, nu cred că viaţa nu are nicio legătură cu scrisul, însă prefer mereu, fără să stau la îndoială, drumul invers. Scrisul să-mi spună câte ceva despre cel ce a scris, într-o experienţă transfigurată pe care să mi-o pot, la o adică, asuma, nu viaţa să-mi ofere chei exterioare şi constrângătoare pentru, în cazul acesta, poeme. Aşadar, am în faţă poeziile unei poete aparţinând generaţiei lui Nicolae Labiş. Amănunt de reţinut ca situare generală în epocă şi atât. Fiindcă, se pare, Aurora Cornu a scris mereu poezii din altă viaţă. Şi când avea 14 ani. Cred în crochiul pe care i-l face Eugen Simion. Fata coborâtă din lumea ţăranilor de munte şi deprinzând cea mai autentică dintre „boierii”, aceea a inteligenţei, fără a renunţa la farmecul cumpătului şi al bunului simţ, la firescul atitudinii faţă de ceilalţi. Lumea despre care scrie, fără s-o vrea anume, Aurora Cornu e foarte veche. Ea apelează la toate ştiinţele cu naturaleţea celui pentru care toate instrumentele sunt demne de luat în seamă dacă au ieşit din mână ori minte de om. Acest tratament egal, senin pe care-l aplică lucrurilor e vizibil în toate poemele. Dramele sunt trăite cu înţelepciune, nu tulburã. Fireşte, marea Poezie rămâne departe, dar, răsfoind filă de filă volumul, descoperi că nici n-a fost vizată. Că aerul minor şi delicat îşi cunoaşte prea bine limitele. Că avem de-a face cu o poezie de album. „Din hohote să se înalţe versul / Cum scăpată de greul păsării / Se leagănă ramura.” Mesajul îmi pare limpede. Legănarea ramurii se petrece cu punerea între paranteze a zborurilor grele. Nu ştiu cât de bună gazdă e pentru prieteni Aurora Cornu ori cât de căutat i-ar fi fost salonul. Cu siguranţă, însă, poemul său e un loc primitor care aşteaptă invazia cuvintelor despre lume: „Ochiul meu privea împrejur nemişcat, / Şi prin el intrau

înăuntru cele de-afară / Cu cele de dinăuntru amestecându-se”. Întrebarea „Cine sunt eu?” nu e nicidecum crizică, iar absenţa răspunsurilor, acceptată liniştit şi intens. Inventarierea relicvelor îşi e suficientă sieşi. Comori, duioşii, iubiri, culori, sentimente şi vorbe sunt împletite într-o poezie a reminiscenţelor. Întâlnirile erotice au acelaşi calm de casă veche cu ritualuri securizante. „Cu sufletul spălat de zbucium şi neguri”, se pot schiţa pasteluri *sfioase, piezişe, furişe*. Aurora Cornu le soarbe savoarea cu înghiţituri mici (frecvenţa diminutivelor e grăitoare), parcă la gura sobei. Totul a fost demult şi nu mai poate răni. Zvonuri, adieri, fine încrustrări ale sufletului în peisaj care-mi aduc în minte proza Graziei Delleda. *Flacăra albastră*, cea care nu arde, e preferată oricând văpăii trecătoare. Zăpada şi sarea, amândouă obsesive, traduc aceeaşi artă a ţinerii în frâu a asperităţilor, a refuzului înfruntării făţişe. Meandrică, poezia transcrie repetat experienţe ale *distanţei*: „eu tac cu faţa-n pături”, „m-am închircit în haina mea cu totul”, „iar inima mea pregetă să-nfrunte”. Şi ale *plutirii*, nu neapărat în derivă, ci în înţelegere şi amintire patinată: „La umbra fericitului meu ţărm, / Închid uneori ochii şi văd lucruri dintr-o altă viaţă”. Comparaţia, mijloc predilect al poetei, adaugă un accent în plus pre-ştiinţei. *Noaptea despărţirilor* îşi pierde atunci patetismul şi chiar melodia de romanţă sumbră. Toate simptomele sunt cunoscute şi, se subînţelege, ţinute sub control: „Totul e sinistru ca jucăria / Pe care o aduce un musafir neprevenit / Pentru copilul care nu mai este”; „Cei atinşi de aripa despărţirii, / sunt palizi şi speriaţi / Ca un copil care deschide o uşă, noaptea / Şi se trezeşte în faţa unui spectacol de groază”; „Vorbesc fără şir / Sau tac misterios / Ca acel care descoperă în el nebunia / Şi şi-o ascunde speriat şi viclean!”. Aurora Cornu scrie o poezie nu cerebrală, ci lucidă şi senină, înţeleaptă. Până şi singurătatea - „trupul meu va rămâne singur în noapte” - e o întâmplare de

descris liniştit, pe-ndelete: „E frumos să poţi contempla o asemenea imagine / Şi creierul meu e mulţumit că o face”. Căderile sunt prilejuri de odihnă şi reluare tihnită a mersului egal, sub „mişcarea viitoare, ştiută, rituală”. Ciclul *Cornene* are strofe întregi memorabile, cu un iz de Pillat, Voiculescu ori Fundoianu, cum bine se observă în prefaţă. *Amurg la ţară*, *Nopţi ciudate*, *Cimitir străvechi*, *De iarnă* etc. aduc în prim plan armonii arhetipale transpuse în cadre strălucitoare, neîncăpătoare. *Sonetele de la Posada* iscodesc „în vremi de neguri şi de începuturi” cu instrumente de o stranie transparenţă, pregătind un aer vag de irealitate cât să se aşeze firesc în finalul volumului mica parabolă a *Bătrânului cu şerpi* şi a copilei ce-şi cheamă sufletul în adânc.

Sigur, volumul se cuvine interpretat şi ţinând seama de nevoia de a evada din „comanda” anilor cincizeci, de a găsi un refugiu. Însă înclin să cred că, în orice vremuri şi în orice împrejurări, Aurora Cornu ar fi scris aceeaşi poezie „din altă viaţă”, cu aceeaşi voce calmă venind din partituri nescrise.

„Fericită moartea” sau despre cuvinte. Cu doar două plachete de versuri: *În odăile fulgerului* (1982) şi *Cina pe mare* (1988), ION CRISTOFOR poate fi recunoscut în portretul pe care i-l schiţează Adrian Marino pe coperta a patra a antologiei de autor *Marsyas*, de curând apărută: *„Discret, interiorizat, politicos, poetul nu pare bine integrat vieţii literare, turbulentă şi exhibiţionistă. Citindu-l, îl înţelegem mai bine. Ion Cristofor este preocupat, obsedat chiar de ideea şi soarta poetului, despre care cultivă o imagine mai curând sumbră, profund interiorizată, plină de gravitate şi de nelinişte* (...)*”* De adăugat doar că, după o aproape-tăcere editorială de mai bine de un deceniu, Ion Cristofor a revenit spectaculos în prim-planul vieţii literare, fără a pune în pericol vreunul din epitetele de mai sus, căci integrarea sa decisă şi mereu elegantă în zisa viaţă literară, clujeană şi europeană, se

petrece sub semnul exigenţei şi al sobrietăţii. Merită pomenite aici volumele sale de critică şi istorie literară: *Aron Cotruş, exilatul* (1999), *Scriitori belgieni* (2000), *Scriitori din Ţara Sfântă* (2000), şi volumul de interviuri *Seneffe sau vocaţia dialogului* (2000).

Cât despre poet, reţin pentru rândurile de faţă o singură dimensiune, aceea thanatică. Înainte de toate, o precizare: poezia sa e, într-adevăr, gravă şi traversată de nelinişti, însă nicidecum sumbră. Întrebările ultime pe care şi le pune poetul se rostesc în gama generoasă a seninătăţii, a unei înţelegeri calme a muritudinii. Ion Cristofor scrutează, cu privirea aţintită şi cuvintele în alertă, toate semnele şi semnalele morţii intravitale, firescul acesteia nelăsând loc spaimelor deşirante, ci invitând, mai degrabă, la reculegeri şi replieri, la revalorări ale datelor existenţei. O inventariere chiar şi fugară a cuvintelor (a substantivelor, în primul rând, dar şi a verbelor) predilecte în *Marsyas* arată o pendulare permanentă între înalturi inaccesibile şi joase stări omeneşti. Ion Cristofor ar putea mărturisi asemeni lui Bachelard „port în mine engrama unei căderi imense". Deplasarea metaforală se petrece cu ajutorul unui element predestinat imponderabilităţii - *vântul* -, poate cu cea mai mare frecvenţă în volum. Dimpreună cu *valul*, de multe ori în varianta lor plurală, cu infinite sugestii eminesciene, *vânturile, valurile* traduc *unicalea* căderii, alt nume pentru viaţa pământeană. *Seara, noaptea, norii, sângele* ori *cenuşa* bântuie poemele în *foşnetul* implacabil al *timpului care trece*, într-o, de-acum, perpetuă toamnă târzie: „Pe o străduţă pustie se-aude bastonul de orb al timpului / şi frunzele ce murmură-n aer litanii / la judecata de-apoi a anotimpului. // Tăcerea se umple de păsări, de fântâni şi de umbre" (*Vară îndepărtată*). Strigătul şi tăcerea îşi răspund în canon, „ Pe când se aud văietându-se / neîncetat strigându-mă / din pustia cuvintelor / bâlbâiţii profeţi / pe un nume ce iată / se îndepărtează de mine / precum

nevăzuţii ereţi” (*Umbra*). Subminate de sentimentul zădărniciei („Oricum Dumnezeu se descurcă în ceruri destul de bine / şi fără versurile noastre...”- *Poemul neterminat*), adâncit „sub ghilotina mileniului”, versurile visează cuvintele puterii, cele în stare să dea un nou sens pulberii în necurmată cădere: „Se-aude cucul vestind din perete doiă ceasuri pustiitoare / în care stai cu ştreangul de gât / atârnând de grinda putredă a unui vers a unui cuvânt / pe care dacă l-ai rosti acum / ai dezlănţui un taifun devastator în Mările Sudului / un cutremur de pământ la New-York, unaltul la Kyoto / dar tu taci, broască râioasă a societăţii de consum / devii mai palid ca sfinţii pictaţi de Giotto” (*Nopţi albe*). Prezenţa morţii, deşi marcată cu insistenţa unui refren săpând la temelia armoniilor abia înălţate („mâna *morţilor*”, „armele *morţilor*”, „risipitor îţi pierzi / *moartea* în cuvinte”, „*moartea* are faţa zbârcită a unui general învins”, „eşti mai singur acum / decât o monedă uitată / în buzunarul unui *mort*”, „fericită *moartea* respiră mireasma trandafirului”, „*moartea* silabisind în tumult”, „...şi *moartea* / cu un mănunchi de trestii uscate vine la cină”...), este, în cele din urmă, revelatorul ideal al adevăratelor dimensiuni omeneşti. Cum spuneam, nimic lugubru în poezia lui Ion Cristofor în ciuda revenirii obsedante la temele thanatice. Imensa, neîncetata cădere e secondată de cântecul neîntrerupt, sacrificial, aş spune, al poetului. Asemeni bătrânei ce se roagă îmbunând „moartea în etruscă” ori flaşnetarului orb, poetul „cânta şi cânta / fără-ncetare”. Mai mult, titlul însuşi al volumului are/ar putea avea rostul unui manifest. Marsyas, silenul frigian născocitor al flautului, cel jupuit de viu pentru cutezanţa de a provoca la întrecere un zeu, îl înfruntă iarăşi pe trufaşul Apollo cu fiecare nou poem născocit de urmaşii săi, poeţii. Chiar dacă soarta poetului „la capătul veacului” reproduce soarta omului rătăcit sub „lumina neîndurătoare a vieţii”: „tânăr mă dăruiam tuturor vânturilor”, „întunecată soră a mea / Melancolie”; „Slavă

ţie, nimicule”, „Cuvintele îţi aruncă laţul de gât / te podideşte sângele, pustiul / cenuşa şi noaptea. / Atât.”

Despre absenţă. Asumându-şi condiţia celui „locuit de moarte”, DAN DAMASCHIN (*Kaspar Hauser*, 1991; *Atotsfârşitul*, 1995; *Cartea expierilor*, 1996; *Îndurările*, 2002) îşi aşează deliberat instrumentarul poetic în vecinătatea lui Hölderlin şi Rilke, răspunzând totodată, în monologuri de stranie, sfâşietoare, aş zice, seninătate, lecturilor sale heideggeriene. Poet al carenţei, al melancoliei, al singurătăţii atroce - asumată cu gesturile generozităţii şi comuniunii -, al Absenţei, Dan Damaschian nu-şi pune nicidecum în primejdie originalitatea. Dimpotrivă. Tema morţii, atât de adânc umană, nu este atât de frecventă cum ar putea să pară la o primă vedere. O antologie lirică a morţii, plănuită cândva, mi-a arătat că uşurinţa cu care pot descoperi la majoritatea poeţilor noştri poeme despre *moarte* (ca şi despre *iubire*, *bătrâneţe*, *anotimpuri* etc., teme dintotdeauna ale literaturii) nu înseamnă că avem *poeţi ai morţii* care să-şi merite numele. Dan Damaschin este unul dintre cei puţini. În căutarea eului autentic („Decât aerul mai drept te oglindeşte / Întunericul neînsămânţat de nicio rază”...) şi a unei divinităţi care refuză statornic să apară în luminişul fiinţei, poetul întâlneşte repetat, insistent, ziditor, aş zice, muritudinea. Poemul însuşi, străbătut de *semene*, *semne* şi *seme*, e o cale mirabilă spre desluşirea morţii, ca măsură a tot: „Cu pas uşor ca aerul Cuvântul / Urmează moartea îndeaproape.” El este *întrebarea* esenţială, întrebarea potrivită şi relansatoare, ca-n Parsifal. Copilăria, oricât de senină, căci „moartea îţi era rudă atât de îndepărtată / că niciun gând n-o ajungea / Pe buze îţi mustea lapte din spicele / Lanului de rosturi în care te pierdeai”, era rătăcire şi fericire oarbă. „Fără a dibui, fără a întreba îţi ştiai dinainte locul în Fire”. Desigur, starea invocată era una arhetipală, de integrare în ritmul cosmic, însă nu neapărat regretată atâta vreme cât Firea era accesibilă

fără gând şi fără întrebare. Căci, dacă Moartea era „o fulguire petrecută alene dincoace de zariştea întâiei priceperi", „o nepermisă aţipire a verbului înturna Firea în uitare." Poemul despre moarte sub moarte începe din clipa în care, în slujba aşteptării, e ispitit nespusul, se exersează „limbajul spaimei, dialectul groazei". Înfricoşătorul cu toate intenţiile lui tăinuite e un excelent catalizator. Dan Damaschin îşi provoacă şi îşi aţâţă spaima pentru a desluşi atât cât îi e dat omului să desluşească din ştiinţa morţii. Prin spaimă, cum ar spune Ion Biberi, are acces la sentimentul morţii şi-l poate descrie celorlalţi căci „nevădit e celor mulţi chipul ameninţării." Aflat în slujbă thanatică, poetul speră să fie părtaş al propriei existenţe: „îmi umplu gura cu ţărână şi aştept ca limba mea să deprindă încetul cu încetul gustul humei / ca un pământ al făgăduinţei îmi apare poemul a cărui zămislire va avea ca preţ răsuflarea mea de pe urmă."

Versurile lui Dan Damaschin se frâng sub povara unui proiect asumat anume pentru imposibila sa împlinire. Dezgustat de „sfinţii zilei", cândva sinonimi cu puritatea („Atoate tălmăcitor, dus de mână/ De un duh al zilei"; „În firidele adâncului tău, între recolte de venin o inocenţă agonizează"), coboară *pe neluminate*, într-un ungher obscur, în căutarea, deopotrivă, a eului autentic („Decât aerul mai drept de oglindeşte/ Întunericul neînsămânţat de nicio rază...") şi a unei divinităţi mereu absente. Metaforele („Metafora îmi îndestulează simţurile şi ele o cinstesc") se construiesc obstinat pe două niveluri - unul al întunericului asumat anume („Ţin aievea pactul încheiat în somn/ Neîntâmplările mele toate îl întăresc"; umbra lumilor, curcubee nocturne, scorburi negre, pete de asfinţit etc.), celălalt, al ochiului întors înăuntru, pleoapele plecate, sparte fiind *motivul* predilect şi *calea* vederii adevărate, mijlocită de simţiri şi presimţiri scornite asiduu („pleoapele unei pajişti moarte", „pleoapele degetelor mele străvezii", „aplecând pleoapele golului în urma ta",

„pleoapa aţipită”). „Copacul cu frunzişul înlăuntru-i” dibuie „sămânţa lucrurilor” sub „miez de lumânare”, pe „cărări de labirint”, văzul dinăuntru, extatic, îndoit, însângerat, lăsându-se invadat de cohorta femininelor durerii şi îndoielii, când plurale, sufocând sub rostogolirea lor neobosită (*înfruntări, înnoptări, remuşcări, reculegeri*), când singulare şi singuratice (*grija, vina, moartea, încrâncenarea, vinovăţia, înverşunarea, ameninţarea, ispăşirea, arsura, zăbava, contopirea, ardoarea, aţipirea, zădărnicia, uitarea, dezbinarea, risipa, amărăciunea, vremuirea, surparea, smintirea*). Prezenţa masivă a femininelor e absolut firească la un poet al carenţei, al melancoliei, al singurătăţii atroce, al Absenţei.

La vârsta iubirilor arse, IOANA DIACONESCU oficiază, încremenită în pragul dintre două lumi, această infinită, migălit descrisă ezitare reuşind să reducă artificialitatea atât de proprie rostirilor anterioare: „am început să mă obişnuiesc / cu plutirea / şi să-mi asum culoarea albă / ca pe o culoare a blazonului”. Volumul *Arcadia* poate fi citit ca o înscenare-invocare a androginiei. Asumarea albului nu traduce atât nevoia de puritate, cât situarea într-un spaţiu ambiguu, al tuturor posibilităţilor imposibile. Ameninţarea senectuţii, a morţii e deviată prin asocierea cu *îngerul* - asexuat, cu un statut *inter*, intermediarul absolut al stării *între*. Lumina, obsesivă, e mereu puternică, aproape orbitoare, atenuând siluetele trecutului şi tulburându-le pe cele viitoare. Nu e lumina cunoaşterii dureroase, a spaimei albe, ci lumina reflectoarelor părtinind secvenţe relativ armonice, ştergând detalii şi exilând nuanţele destinale. E, altfel spus, o lumină a neapartenenţei: „Şi eu exist la întretăierea celor două lumi”. Aproape paradoxal, cu o recuzită hieratică - îngeri, lumină sfântă, ceruri, îngenuncheri şi rugă -, poemele brodează mai degrabă un strigăt al cărnii vulnerate decât oglindiri spirituale în apele trecerii. Margini de lună, trepte de mare, valuri de nisip,

risipire în ceţuri învăluitoare, făptură de fum sunt semnale ale înfiorării costumate în inerţie. Îngerul, androginul, este un avatar al fiinţei ţintuite de bună voie în „cartea subţire şi răcoroasă” cu un rost „profund dureros / şi totodată limpede”. Despărţirea de o vârstă şi ezitarea, plutirea, în preajma celeilalte („Am visat o vale / albă, cu iarbă albă / în care măcieşe ca sângele îşi odihneau / floarea îmbujorată”) atenuează feminitatea limbii poetice şi cheamă, inevitabil, ambigenele: *foc, val, leagăn, vis, fum, cearcăn, amurg, cer, pas, rost, dor, cuib, susur, lac, pod, miez, drum, scris, trup, surâs, mal* etc. Acestea cadenţează discursul nefiresc, îi ritmează distanţa jucată („Poate că aşa, la o distanţă oarecare / de lume, / poţi să fii, / şi nu în lume / să vieţuieşti.”), îl ajută să germineze cumva împotriva voinţei sale: „În somn, / lipit cu pieptul / de marile vise premonitorii, / pe parapetul / dintre cer şi pământ / visezi lumi în formare, / aburi şi ape alegându-se, uscatul dispărând.” - poate nu întâmplător, se aleg *aburi* şi *ape,* discret sexuate, în detrimentul *uscatului* ambigen. Androginia e tentată preţ de-o carte „subţire şi răcoroasă”. Presimt, în poemele viitoare, o revenire la căldura insinuantă, un pic perversă, a privirii sexuate. O eliberare de „aripa strâns înfăşurată / în jurul / gâtului / meu” şi instalarea într-un nou „răsărit de vară”: „Vară. Spun vară şi mi-e dor de cer / oglindit în iarbă / albită de căldură. De greieri / leneviţi, cu scripca răguşită / visând un fir de apă / pe maluri secate de oftatul / pătimaş al secetei”.

Femeia de nisip. Din cele zece cărţi de poezie ale sale, CARMEN FIRAN alege ceva mai mult de cincizeci de poeme pentru o antologie bilingvă *Candori pedepsite/Punished candors* (2000). Recunosc, am fost tentată să-mi înclin comentariul spre *genosanaliză* - traducerea într-o limbă fără privire sexuată ori cu una capricioasă îmi procură destule suporturi pentru a divaga pe tema importanţei ambigenului androgin în economia poemului, pe tema devierilor expresive, senzuale pe care le

provoacă femininele lucrând discret asupra versurii. Deocamdată, mă voi preface că volumul antologic nu e bilingv. Nu înainte de a nota aici, nu foarte surprinsă, o diferenţă în felul de a citi poezia la noi şi peste ocean. Volumul se încheie cu un mic grupaj de comentarii critice - prima parte, bucureştene (majoritatea), a doua parte, newyorkeze. Diferenţa despre care vorbeam se poate transforma şi în asemănare, în cele din urmă, fiindcă, în fond, e vorba despre presiunea prejudecăţilor, a cupurii conjuncturale asupra lecturii. În textele bărbaţilor de la noi, lucrurile sunt simple. Avem de-a face cu poezia unei *poete*? Vom remarca, desigur, „cochetăria", neliniştea „vieţii în iubire" (Ştefan Aug. Doinaş); singurătatea motivată de „absenţa iubitului" (Dan Cristea); „şoapta şi străluminata resemnare" (Alexandru Lungu), orice izbândă va fi contrazicere a „*tezei* lirismului feminin" şi în cea mai exactă descriere a poetei (Traian T. Coşovei)... De cealaltă parte a oceanului, fie că scriu străinii ori români aclimatizaţi, lucrurile sunt tot simple. Avem de-a face cu poezia unei *poete* (numită simplu *the poet*, din pricina limbii, nu a penuriei de prejudecăţi!) din Europa de Est? Atunci, desigur, vom vorbi despre cât de tonic şi necesar e un timbru „străin" (Andrei Codrescu), despre gradul în care îşi transcende ori ba rădăcinile etnice (Sanda Agalidi), despre memoria amară a unei societăţi opresive şi totalitare (Isaiah Sheffer). Şi, tot desigur, o vom compara cu o „porumbiţă zburând deasupra simbolurilor" (Will Alexander) şi nu vom uita emoţiile, sensibilitatea, fragilitatea. Vreau să spun că, în secvenţele decupate, Carmen Firan scrie *aşa* fiindcă e femeie sau fiindcă tocmai a picat din Est. Abia Andrei Şerban de constată sec, asexuat şi dezideologizat că avem de-a face cu „o figură literară importantă, o voce poetică puternică, creativă, plină de originalitate". Mi-ar fi plăcut să-i ascult şi argumentele...

Revenind la *Candorile pedepsite*, o ultimă cârtire.

Deşi se poartă şi-i pot găsi, cu un mic efort, diverse scuze şi rosturi, nu înţeleg să citesc mai întâi poeziile din 2000 şi să urc (să cobor?!) apoi spre cele din 1989. Dacă ar fi fost toate poemele amestecate şi apoi reaşezate într-o textură inedită care să ţină seama de stări subterane, izbucnind ici-colo de-a lungul unui deceniu, ar fi fost în regulă. Aşa, tehnica derulării filmului de-a-ndoaselea îmi place ca o jucărie năstruşnică dacă e vorba de, să zicem, clipuri muzicale. „Creşterea” poetului/poemului nu răstoarnă cronologia. Să începem, aşadar, cu *Trepte sub mare* (1989-1990). Singurătatea, care populează versurile poetei până la o stranie senzaţie de aglomerare, uneori insuportabilă, este a cuplului. Lamento-ul nu este feminin şi nu părăsirea naşte solitudini, ci perechea în derivă, plutind chagallian pe deasupra unei realităţi cameleonice, devenind ea, perechea, ca şi în tablourile pictorului, nu traducerea senină a lui *împreună*, ci simbol golit de înţeles, fantoşă, „chip cioplit”. „Marea oftează ca o femeie/ şi eu îi aud respiraţia/ de om hăituit” e o secvenţă enunţând limpede tema: singurătatea e omenească, alunecând discret spre metafizic, cuplul nu vindecă, ci amăgeşte. Frecvenţa înfăţişărilor acvatice: „vorbindu-şi/ pe deasupra apei/ ca oamenii/ în lipsa dragostei”; „peşti înotând în întuneric”; peisajul „curge”, câmpia „se varsă în mare”, trupurile „apa le-a topit”, viaţa „sub mare”, norii, apa tremurând, legănarea, culegătorii de perle, „paharul cu lacrimi”... construieşte un spaţiu inconsistent, umil şi fantast în acelaşi timp în care „vocile nopţii/ în cadenţe carnale/ asemeni orbilor/ pipăie oraşul”. Senzualitatea e una vulnerată, „amorul vineţiu” cu tentă bacoviană trimite la tristeţi de o carnalitate asexuată şi brutală. Vocea e deja răspicată, reticenţele fiind simple ironii deghizate la o lume gândind în şabloane. Ciclul *Negru pur* (1993-1994), bucureştean şi el, enumeră câteva întâlniri extrem de expresive cu muritudinea. Nu cochetărie aş numi transcrierea în experienţe verbale a singurei realităţi

omeneşti care nu se oferă experienţei directe - moartea. „Stăpânită de spus”, poeta îşi joacă, abia somnolând, în tremurul discret al viziunii onirice care-i este specific, moartea ca pe o conversaţie. Personajul îşi pierde agresivitatea, acceptă negocieri („Moartea s-a tras într-un colţ/ ghemuită/ obosită de supt şi de ros.// Şi nu e decât o femeie bătrână/ dojenindu-mă cu blândeţe:/ «Vrei să plec?»// Şi o rog să rămână” sau „O, doamne, morţii îi e frică de mine/ mă atinge abia/ şi copilăroasă zvâcneşte înapoi/ cu degetul pe buze/ tremură/ nu perfid cum ai crede/ complice şi tandru îmi zâmbeşte”. Înscenările mi se par de o luciditate atroce pe care măştile verbale n-o pot ascunde cu totul. „Cuvinte,/ pe buze de moarte” sunt toate poemele Firanei, dobândind astfel distanţă, perspectivă şi nepăsare fertilă, sfâşietoare, profund umană. Tremurul nu ţine aproape niciodată de „al doilea sex”, chiar dacă fineţea desenului are ceva delicat şi feminin, iarăşi ca-n Chagall, dacă *plutirea* e motivul lui central. „Personajele” din *Negru pur* sunt fiinţa, forma, realitatea, moartea, tot atâtea „împieliţări” la îndemâna celuilalt.

Locuri de trăit singur (Bucureşti-Paris, 1996-1997), prin chiar masculinul din titlu, descrie o singurătate legată cu fire extrem de fragile de iluzoria împlinire a cuplului. E mai degrabă o singurătate sub avalanşa de obiecte scăpate de sub control în zarva cărora moartea îşi vede conştiincios de cuprinzătoarea ei enciclopedie. Câteva poeme, *Locuri libere*, *Capriciu*, *Poemele albastre*, au un iz sorescian de bună calitate, un umor strepezit, o strâmtorată preumblare liberă printre semne şi repere. *Desăvârşirea erorii* (New York, 1998-1999) reţine tot prin poeme soresciene - de altminteri, bune instrumente de adaptat uşor la o lume *altfel*. Iată *Imaginaţie*: „De mult/ singura mea ocupaţie serioasă/ a fost imaginaţia. // Unde lucraţi?/ La imaginaţie. / Şi ce faceţi acolo?/ Imaginesc /.../ Ni se dă şi un spor/ de normalitate/ când e să depăşim norma/ la imaginar...”. Tot aşa, *Iad*, *Fericire* etc. Foarte

bune crochiuri consemnează diferenţele, cu inteligenţă şi umor, cu o stăpânire de sine remarcabilă. *Secunda de după moarte* (New York, 1999-2000) strecoară o tensiune extraordinară prin recursul la câteva cuvinte ale non-existenţei: *nu*, *târziu*, *absenţă*, *ruine*, *stângăcie* („Tot bâjbâind cuvinte,/ naivă şi fragilă,/ scăpam toate din mână”). Nefirescul, nenumit ca atare, răzbate printr-un procedeu ingenios: ticurile verbale din lumea newyorkeză sunt traduse fără a fi şi adaptate, aşa încât diferenţa este marcată de existenţa nu în două lumi diferite, ci în două limbi diferite. Retragerea în siguranţa limbii române nu-i decât firească. *Pentru ultima oară*, poem excelent, asupra căruia voi reveni altădată, se construieşte tocmai pe *rostirea* diferită a datelor esenţiale. Complicitatea cu moartea - femeie, imaginată mereu în ipostaze feminine - este, pentru poeta româncă, modul firesc de a vorbi viaţa într-o limbă „cu prea multe genuri pentru lucruri/ şi prea puţin respect pentru eroi”. Am ajuns, astfel, la începutul unei cărţi de poezie puternică. „Femeia de nisip” îşi asigură forţa din tot ce curge, gata să se prefacă în efemeră statuie.

„Lumina indiferentă a zilei...”. Suită de exerciţii de purificare, de despărţire de contingent şi temporalitate numeşte Ion Pop poemele lui DINU FLĂMÂND din volumul-antologie *Migraţia pietrelor* (2000). Înstrăinarea şi remediul în rău, prezente mereu ca efect al efortului de spiritualizare, dar şi al reflexului (ardelean?) de obstinată proiecţie morală a mişcărilor fiinţei sunt, desigur, accentuate în poemele din ultimii ani (ciclurile *Viaţă de probă* şi *Dincolo*), concurate fiind de starea/trădarea somatică suprapusă stării poetice. Înainte de a deschide volumul şi gândindu-l dinspre *declinarea poeziei*, am putut bănui că Dinu Flămând e o „varietate” specială, deviată, de poet al genitivelor. Aş glumi chiar, asemănându-i privirea lirică „distorsiunii” ca opţiune plastică pe ecranul ordinatorului. De când, cu uimire copilărească, am

descoperit că un click pe *distorsion* pune „obiectele” banale în surprinzătoare, armonice legături stratificate, că o figură simplă şi suficientă sieşi poate accede la cele mai neaşteptate înfloriri şi înflorituri, distorsiunea mi-a devenit simpatică, şi-a pierdut orice urmă de „negativ” şi „rău”. A devenit, într-un fel, o formă de adaptare ingenioasă, grav-jucăuşă, la presiunile timpului. Apăsarea capătă imponderabilitate.

Poemele lui Dinu Flămând îmi par definibile prin această distorsiune frumoasă, bună. Genitivele sale - multe, chiar copleşitoare şi visând exclusivitatea - sunt catahreze alăturându-şi, în doze pedant cântărite, oximoronul. Aşa încât ele nu mai sunt simple, confortabile, consolatoare apartenenţe în luptă inegală cu singurătatea, ci repetate, calm-tensionate tentative de *mutare* a realului în *alt* loc şi în coordonate altele decât cele tradiţionale. Exilul însuşi nu e schimbare punctuală, aş zice, de loc, ci permanentă realizare mentală, psihică, verbal/scripturală a *mutării* (strania „migraţie a pietrelor”) care nu se poate încheia decât o dată cu moartea. Amintiri ale „apartenenţei rele şi duioase” dinspre „bolovanii” anilor tineri vin să tulbure cu o lumină amar-mierie seninătatea dezastrului asumat. *Furişări, aciuieri, zgribuliri, ascunderi* şi *pânde* numesc gesturile celui mereu fără-de-loc, invadat de certitudinea unui *dincolo* de neocolit în ciuda mutărilor neobosite. Simpla înşirare a genitivelor catahrezice şi, uneori oximoronice poate da seama despre timbrul specific poetului: „lacrimile atâtor decenii de râs”, „uşa din dos a istoriei”, „lumina de carne crudă a zorilor”, „măruntaiele dramei noastre mediocre”, „Regele Lear al cârpacilor”, „mătreaţa cerului”, „milă a zorilor”, „fisurile cerului”, „cerul dimineţii de insomnie”, „paşii morţii pe cerul Parisului”, „colţul zâmbetului”, „picioarele umilinţei”, „furunculul noii neruşinări”, „subteranele visului” etc. „Încovoiat peste coaja oului, / visând râul ascuns sub gheaţă, care îşi schimbă întruna / cuvintele / şi le tipăreşte

pe muşchiul pietrelor”, eliberat de „morala primitivă a iernii / în alb şi negru”, Dinu Flămând înaintează spre fragila aşezare a infinitivelor lungi (*tăcere, uimire, priviri, nepăsare, atingeri* şi *neatingeri, mişcare, mângâiere, amintire* într-un singur poem de *Dincolo*!) chemate de „nerăbdarea nimicului”. Genitivele sale distorsionate se strecoară „prin aglomerarea de nimicuri”, goluri, viduri tot mai încolăcite în jurul singurei certitudini: „nu-ţi rămâne decât / să te împrieteneşti cu moartea-n absenţa ei”. Despre obsesia thanatică, însă, altădată: „dacă noi nu suntem decât un nod sau altul / pe firul timpului, / ghici, ghicitoarea mea: cine vine să ne deznoade?”.

Vezi şi *Tags*, 2003.

Un gând, un chip ştiut, un glas. Merită reproduse cuvintele lui Gheorghe Pituţ de pe aripile noului volum de rondeluri al lui DINU IANCULESCU (*Un gând, un chip ştiut, un vis, un timp…*, 2002): „Mă gândesc adesea la mare, la *mişcătoarea mărilor singurătate*, imaginându-mi spectaculoasele furtuni ce bântuie întinsul pustiu de ape cutremurând afundele palate de mărgean, fără ca vreun ochi să vadă fenomenul: şi de fiecare dată când valurile răvăşesc ţărmul sau ling leneşe plaja, nu mi le pot închipui decât acompaniate de vocea profundă a lui Dinu Ianculescu, artistul care pare a le descânta sau biciui cu blândeţea glasului său, la fel cum numai dangătele clopotelor din copilărie spulberau norii ameninţători împingându-i departe în munţi […] La Dinu Ianculescu timpul este un drum de la naştere spre totdeauna, într-un peisaj al melancoliei în care fiinţe şi lucruri lunecă într-o linişte neasemuită.” Şi pentru mine Dinu Ianculescu este, înainte de toate, o *voce*, un *glas*, o prezenţă sonoră discretă, dar copleşitoare prin cuprindere şi stranii subînţelesuri atinse ca-ntr-o doară, prin simpla rotunjire a vocalelor şi consoanelor mirabile ale limbii române; paradoxal, poate, actorul este, în cazul său, *glas*, nu *chip*. Nici măcar pe coperta a patra (repetând-o, halucinant, pe

prima - o idee grafică despre care nu pot spune cu mâna pe inimă că mi se pare... o idee!) nu-i afli chipul, lucru aşteptat, parcă, fiind vorba despre un actor. Când, în 1994, îi apărea un volum - *O lumină de cuvinte* - în Colecţia *Akademos* a EDP pe care o îngrijeam, fotografia trimisă din Germania a ieşit ceţoasă şi ea, parcă încăpăţânându-se să lase în prim-plan, inconfundabilă, vocea. „Melancolic şi-mpăcat" în volumul de atunci, abia de mai reuşeam să-l apropii de figura tânărului care, între 1940 şi 1944, se ridica împotriva Dictatului de la Viena şi-şi declama versurile în pieţe publice. O urmă discretă în *Pe câmpia de la Blaj.* Deşi semnele trecerii erau deja contabilizate în extrem de fine, reticente rondeluri (*E-un timp grăbit ca o zăpadă, Peste grădina scursă-n toamnă, vântul..., Pleacă ziua, pleacă ora, Timpul s-a făcut o fiară, Fiecare zi e o plecare, Vine iarna şi murim încet, Simţi cum trece timpul?*), tonalitatea era mai degrabă tonică, înviorată de *Trandafiri ce-mi luminaţi odaia, Tufe mici de liliac, Mere rumene, gustoase, Fluturi verzi în pomi şi-n gânduri...* În volumul de-acum, o pânză crepusculară ambiguizează conturele realului, totul pare să fi fost demult, într-un Trecut (*E tristă ziua! Mult e înapoi!*) căruia memoria însăşi abia îi mai desluşeşte culorile („Am obosit dând cep numărătorii / şi pe tarabă mai nimic n-am pus. / Mai curgem sau cuvintele s-au spus?"). O seninătate maiestuoasă, aş zice, căci lamento-ul poetului nu e nicidecum o tânguire, ţine Trecerea sub lumina caldă şi ocrotitoare a cuvintelor migălite cu neobosită iubire. Poezia amurgului se propune pe sine ca miez al zilei penultime, aşa încât sfârşitul pare amânat, moartea fiind o călătorie, dacă nu dorită, măcar una pentru care merită să faci pregătiri din vreme, poate chiar viaţa întreagă. Căci muritudinea e o prezenţă atât de familiară în rondelurile lui Dinu Ianculescu, încât pot presupune că poetul e dintre *cunoscători,* adică îi ştie intravitalitatea şi-i acceptă dimensiunea destinală. „Când cad minutele din ceas", se

fac fireşti „exerciţii de plecare”: „Am început să desenez / în aer ultima plecare, / un fum, un gând, o aşteptare, / o pasăre într-un vârtej...”; „În faţa porţii stau şi n-o deschid. / O nevăzută pasăre aşteaptă / să mă aşez pe aripa ei dreaptă / şi cu cea stângă să mă suie-n vid”; „Nu mai visez! A început plecarea. / Câte-un popas din când în când mai fac. / Privesc în jur cum toate se desfac / şi cum se-ndreaptă către iarnă zarea”; „Ştiu, vine ora despărţirii!”; „De-acum rămâne toamna mai săracă / şi caii iernii freamătă în ham”. Să observ că niciunul dintre gândurile sfârşitului nu iese din chenarele vieţii, nu anulează cu totul viitorul. Rămâne mereu o aşteptare, un firav *va urma,* pregătirile de plecare sunt, cumva, simfonice, armonioase, nu exclud fiinţa şi înfiorările sale prelungi. Altfel spus, moartea este de mult asumată şi întâmpinată cu o tristeţe blândă, fără sfâşieri şi bocete: „Întorsu-m-am să mai privesc spre geam... Grăbite-s toate, doamnă...” Singurul semn prevestitor anume e *graba* lucrurilor din jur, o tot mai accentuată desincronizare a fiinţei cu ceea ce îi intra, până nu de mult, în descriere. Invocarea divinităţii, mai frecventă acum, se face cu acelaşi echilibru interior şi cu îndoită lăsare în seama ei: „Melancolii, păreri de rău, tristeţi. / Am obosit de când tot bate vântul [...] Primeşte-mi, Doamne, truda şi veşmântul / în cerul Tău învăluit în ceţi.” Cerul învăluit în ceţi păleşte faţă în faţă cu, încă, „cerul albastru şi adânc”. Atâta vreme cât, chiar obosit, condeiul nu se opreşte din lucrare, iar despărţirea de sine e doar o posibilitate („Nu pot să mă rup de mine / şi oglinzile să sparg...”), Dinu Ianculescu reuşeşte să fie o prezenţă greu de ignorat. El e o voce cu viaţă lungă: pe de-o parte, *vocea Actorului,* de atâta lume cunoscută şi recunoscută, pe de altă parte, *vocea Poetului,* care probează cu fiecare nou volum că rondelul e o formă strunită excepţională, în stare să cuprindă şi cele mai nestăpânite şi mai rebele ipostaze ale fiinţei-spre-moarte. I-ar plăcea, cu siguranţă, să citească o carte palpitantă

(*Flatus vocis. Metafizica e antropologia della voce*, 1992) în care Corrado Bologna leagă *vocea*, înainte de toate, de *prezenţă*. Adică, vocea nu e doar instrumentul comunicării, ci şi proba că Celălalt se află *aproape*. Singurătatea e, astfel, atâta vreme cât vocea *se aude*, pusă între paranteze.

Cuminţenia unui anarhist sau Feţele lui Ianuş. Marele premiu la secţiunea Debut a Festivalului Naţional „Ion Vinea” înseamnă ceva. Dar nu că autorul e „copilul teribil” al generaţiei sale. La 27 de ani, în plină maturitate, e cel puţin periculos să laşi să ţi se spună „copil”, fie el şi teribil. Tinereţea obligat-perpetuă, mereu promiţătoare, a fost a generaţiei mele, generaţia ’70. Astăzi are oricine şansa de a se maturiza, cu pretenţiile de rigoare, cât de repede îl ţin curelele. Prezent deja în antologii de grup (*Ferestre*, 1998, *40238 Tescani*, 2000) şi autor al unui microvolum artizanal, *Hârtie igienică*, MARIUS IANUŞ e recomandat de editor ca o „explozie”, când el, sper, are ambiţia de a fi /a deveni un (foarte) bun poet. Cu atâtea indicatoare stridente (la care se adaugă şi prezentarea generaţiei sale drept una menită să înnoiască „substanţial şi durabil” lirismul autohton, ca şi cum nu are fiecare generaţie în parte această iluzie destinală), mărturisesc că m-am apropiat de cartea sa cu exagerată precauţie. E efectul laudelor care ucid, cele care înalţă până la cote suspecte un nume, nelăsându-ţi libertatea/plăcerea/echilibrul de a descoperi singur unde se află autorul şi cartea sa cea nouă. Publicitatea mi-e antipatică până la a ocoli un „produs” doar fiindcă mi-a fost *prea* promoţionat. Am de gând, aşadar, să-l citesc pe Marius Ianuş fără să iau în seamă prospectul gălăgios cu „modul de întrebuinţare”.

Că noutatea sa e veche o recunoaşte şi dedicaţia *Manifest*ului *anarhist* care dă titlul volumului (*Manifest anarhist şi alte fracturi*, 2000, Colecţia *Cartea conspirativă* sau/şi *Generaţia 2000*): *În memoria lui Allen Ginsberg şi a*

lui Jack Kerouac. Jam session-urile celui din urmă, din care am tradus pe vremuri, răsună în multe poeme aproape-replică ale *Manifestului*. E de căutat în orice poezie acea forţare a tuturor valenţelor unui cuvânt până la limita dincolo de care noutatea sa şi înţelesul existenţial sună viguros şi neîndoielnic. Prima secvenţă a *Manifestului* nu duce actul poetic dincolo de deschiderea pură şi simplă a venelor verbale, care, n-au încotro, picură, deocamdată, stins. A doua secvenţă e şi mai veche şi abia de mai pâlpâie. Nimic nu se petrece în spatele ori în faţa unei prelungi metafore sexualizate, nici măcar şocantă. Avertizată că se va scrie *sunt*, nu *sunt*, nu sunt, ca să ia aminte Academia (demers la care subscriu, oricât de zadarnic ar fi), nu ştiu dacă toate erorile sunt intenţionate, aşa că las deoparte diverse piste de lectură (*Româia*; „tu nici nu *şti*"; pagina 16 repetă cu vreun schepsis pagina 15!?). Oricum, nimic substanţial şi durabil. De altminteri, *Oda Hârtie igienică* mă pune în gardă: „poemul încă nu a început / puţintică răbdare." El începe de-a binelea o dată cu finalul odei: „în hârtie igienică am purtat inima mea de câine cu aripi / învelită atent în buzunar / cu mâinile îngheţate / cu picioarele reci / în plină fornicaţie / în zăpadă". „Desfrăbălarea" verbală decupează golul ambiguu locuit de poet şi te convinge să-i asculţi până la capăt confesiunea străpezită. Căci „nimic nu este mai real decât aparenţa în calitate de aparenţă" (Hegel); transcriu aici în manieră anarhistă un relansator care dă bine în pagină. Însă asta e chiar marea întrebare. Până unde e aparenţă în calitate de aparenţă semnificativă şi de unde începe, dacă începe, alunecarea pură şi simplă din real? „Copilul", nu-i nicio îndoială, se joacă şi o face cu multă dexteritate. Dar se joacă fiindcă aşa vrea ori fiindcă nu poate altminteri? Căci, iată, pentru restul volumului, am de ales între două instrumente: poezia suprarealistă şi comportamentul verbal schizofrenic. La amândouă, foarte vechi maniere expresive, poemele lui Ianuş răspund

supuse.

1. E o „poezie fiziologică şi viscerală”, mizând pe *spirit*, în definiţia lui Voltaire: „e când o comparaţie nouă, când o aluzie fină; când folosirea până la exces a unui cuvânt căruia îi dai un sens şi îl laşi să fie înţeles altfel; când o legătură gingaşă între două idei care nu prea au nimic în comun; e o metaforă ciudată; e o căutare a ceea ce obiectul nu arată la prima vedere, dar conţine de fapt; e arta de a reuni două lucruri deosebite...”. Efectele se obţin şi prin apel la dezaxare, confuzie, aberaţie, haos, toate simptome ale lumii de dărâmat. Ca L. Aragon, Ianuş pare să ştie ce înseamnă „să pierzi brusc şirul vieţii, să simţi fisuri imense în palatul lumii”. Masca suprarealistă poate fi arborată anume, pariind pe efectele ei deja verificate. Dar la fel de bine ar putea fi la mijloc un program neo-suprarealist cu puncte şi ţinte care îmi scapă.

2. Orice dicţionar psihiatric îţi descrie teritoriul *schizo* în termeni care se lasă deplasaţi în aceeaşi zonă a poeziei suprarealiste, în sens foarte larg, de nesocotire programatică a logicii tradiţionale, comune, pentru a accede la sensul ascuns şi nou al lumii, al existenţei: sciziune, contradicţie, bizarerie, paradox, fractură a eului, autoanaliză la persoana a treia, tulburări asociative, reprezentări rupte de ideile tutelare, inundarea memoriei cu informaţii inutile dinăuntru şi dinafară, ignorarea contextului general, fixarea pe un detaliu, vocabular de denigrare, opoziţie generalizată, ostilitate, reverie verbală, gândire primitivă, datoare arhetipurilor, salată de cuvinte, indolenţă etc., etc. Atitudinea e, până la un punct, adolescentină, în măsura în care se ştie că adolescenţii nu apelează la lobii frontali pentru a-şi reprezenta lumea şi relaţiile cu ea, cum fac adulţii, ci la zona amigdalei, legată de impulsuri primare, de straturi vechi ale creierului omenesc, încărcate de o emotivitate în stare să contorsioneze imaginile.

E Marius Ianuş un adolescnt întârziat? Oricum,

manifestul sexual vine cu o violenţă întârziată, când tabuul a fost de mult ridicat. Un suprarealism gol, căci nu mai are nimic de răsturnat, nu mai şochează pe nimeni. Aş zice că e vorba de o variantă *retro*, care scoate de la naftalină procedee revolute în speranţa că nu le-au fost exploatate toate posibilităţile ori că, în alt context, ar putea redeveni grăitoare. „Cu leşinuri în minte cu o grămadă de nesuri în burtă şi în piept o senzaţie scârboasă” Ianuş traversează „lumea spartă în care nu ne întâlnim”, recurgând la gesticulaţii deliberat infantile şi alintându-se în lipsa de gravitate: „s-o necăjesc pe Cecilia e tot ce mi-a mai rămas din adolescenţa mea furioasă!” Desigur, e evocată aici şi furia unor „angry young men” o dată cu senzaţia acută de criză a unei societăţi care nu pare să mai aibă nevoie de tineri, responsabilitatea fiind o valenţă dureros de liberă („noi suntem omuleţi nebuni”; „viaţă în care nu voi face nimic”; „am grijă de mine să nu înnebunesc”; „acuma am nişte fluturi de gheaţă-n cap”). Epicizarea excesivă, invazia detaliilor derizorii mărite sub o privire abera(n)tă decurg dintr-un „timp netrăit” şi din proliferarea non-locurilor („poate că există şi altă lume”). „Peisajul” e maculat, aş spune, sistematic: ploaie, batiste ale despărţirii, prezervative *folosite*, o molie, o lamă de ras *ruginită*, gânduri *negre*, geamuri *palide*, scară *întunecată*, buze *băloase*, inimă *necăjită*, ziare *galbene*. Gingăşiile sunt morbide, blues-urile macabre, căci nu traduc o realitate, ci transcriu un coşmar al treziei aburite. Singurătatea e deplânsă în scâncete de copil speriat, i-maturitatea nu e o stare firească, a vârstei, ci pedeapsa venită dintr-un afară mereu duşmănos: „Eu nu iubesc singurătatea dar nimeni nu m-a scos / din pustiul ei / nimeni nu m-a iubit”; „căci nimeni nu mă iubeşte nimeni / nu m-a iubit în afară de mama”; „maman nu mă lăsa / să nu mă laşi niciodată”; „căci prostiile tatălui s-au spart / în capul tău”; „Îşi prinde capul şi mâinile şi / începe să urle / îşi prinde capul cu mâinile şi / picioarele şi / începe să urle…”

Poezia e definită în răspăr, cu o doză de răzbunare în gol, chiar dacă niciun detaliu nu e gratuit, ci conţine sâmburele unui „program”: „poezie e atunci când tu vrei să-mi spui ceva / care să-mi rămână în minte / în inima mea care e un peşte trist visând / să adoarmă într-un vagin umed”; „..mă gândesc la mine cel mai mare / poet român”; „plec aiurea / pe calea unui poem care poate / duce undeva / (în niciun caz acasă)”; „Îl citesc pe Verhaeren / şi cred că voi regăsi poezia / pe mine urlând cuvinte aiurite”; „vin la voi să vă deschid minţile / să le desfac”; „Omul a murit şi literatura şi / chiar acum când scriu aceste cuvinte / continuă să moară”; „eu fiind un antipoet / cel mai mare antipoet”; „Mi-am distrus poezia / şi abia apoi m-am apucat s-o scriu / Era vorba în ea despre faptul / că sunt un om singur că literatura / a murit că tot felul de megalomani / îşi închipuie că au pus monopol / pe inteligenţă şi în plin cenaclu / te declară nesimţit”; „după acest model îi cârpesc şi eu câte una / alta poemului / La sfârşit o să-l dau dracului şi o / să-i spun: Cine e, mă, poezia? Iapa / asta mulsă în guriţa cenaclului...? / Cine e, mă?”

Disperarea atinge cote maxime în ciclul persoanei a treia (non-persoana, „cuvântul cel mai rău din limbă”, după Alain Finkielkraut): „În aceste versuri o să-mi bat joc de Ianuş”; „Într-o poezie Ianuş se duce în parc şi / hrăneşte porumbeii”. Lucrul cel mai grav pe care i-l poţi face unei fiinţe este s-o exilezi în persoana a treia, s-o excluzi, aşadar, din relaţia eu-tu, relaţia prezenţei, a comunicării, a apropierii. A iubirii. Iată un *Cântec de dragoste* pe dos - „Ianuş nu mai avea gânduri somn dorinţe sexuale / sentimente vise amintiri Ianuş citea mereu[...]îşi aduce totuşi aminte un gând de demult / o mână se înalţă din apa de jos cu ghearele însângerate / şi îi smulge testiculele ceea ce / îl umple de bucurie”. Poemul a devenit sau vrea să devină, ca semn al revoltei neputincioase („nimeni / care să astupe gura hârâindă a poemului nimeni / care să-i dea una peste bot...”), „textul care distruge psihic”.

Poezia lui Marius Ianuş e, deocamdată, interesantă. Nu atât prin ceea ce spune şi nici, de cele mai multe ori, prin *cum* spune, cât prin spaţiul vast pe care îl lasă/îl construieşte în jurul ei incitând la nenumărate interpretări, prelungiri, comentarii, obligând cititorul să-şi facă propriul poem şi, iarăşi deocamdată, să uite de unde a plecat şi unde vrea să ajungă (nicidecum „acasă”).Transcriu, la întâmplare, un astfel de poem-nucleu: „Nu sunt solvabil şi mai ales / salvabil discut despre cărţi / încerc să înţeleg omul dorm / zile-ntregi împăturesc foi cum / o să-mi fac o carte / nu sunt alesul luminii / nu sunt alesul focului / sunt alesul vântului care suflă / printr-un laţ de frânghie // M-am gândit la dragoste şi-am / înţeles - n-o să fie dragoste.” Dincolo de toate teoriile, e de spus că, ici-colo, poezia lui Ianuş e... naiv-sfâşietoare. Nu am decât să recurg la „acţiunea” predilectă a poetului: aştept urmarea.

Capricii. La trei decenii de la debut (*Vina nu e a mea,* 1968), NORA IUGA semnează - în aceeaşi vară, 2001 - două volume: *Capricii periculoase* şi *Spitalul manechinelor*. Poezia sa a fost comentată exclusiv prin prisma feminităţii acute, a senzualităţii şi duioşiei materne („...să bârfim împreună / să fim materne şi milostive”, invită ironic poeta de-acum), abia în al doilea rând identificându-se formele şi formulele predilecte: de la notaţia suprarealistă pălmuind nervos cotidianul („odinioară cutreierai prăvăliile de frişcă / ale oraşelor suprarealiste / aveai vocaţia imperfectului / a anului prezent aflat / într-o permanentă vărsare” - îşi aminteşte poeta), la experienţe de un expresionism apăsat, dramatismul sondărilor interioare rezolvându-se în ineditul imaginilor şi pasta lor îngroşată aproape vindicativ. Încercarea de a-şi găsi timbrul propriu era, de la început, evidentă şi izbânzile nu lipseau, dincolo de dibuiri şi ezitări fireşti. Lectura lor adecvată a întârziat să apară. Feminitatea e, încă, la noi şi aiurea o prejudecată şi o deviere de la normalitate, nu o marcă umană meritând

interpretări în cadrele omenescului transpus în Poezia pură şi simplă. *Captivitatea cercului, Opinii despre durere, Inima ca un pumn de boxer, Piaţa cerului, Dactilografa de noapte...* - titlurile volumelor sale - pot fi traduse şi ca exasperări ale poetei prinse în capcana unei etichete simpliste. Am citit, prin urmare, ultimele sale două volume ca ieşiri revoltate din programările înguste ale „privirii masculine”. Cărţile - poemele migrează, fragmentar, din una în cealaltă recomandându-şi unitatea de atitudine - descriu o porozitate fertilă faţă de Celălalt (bărbat, copil, fiu, dar şi femeie la vârste revolute), ţintind aglutinarea, încorporarea. „Inteligenţa sexului” este exaltată de cel/cea care vede şi simte reversibil, „hermafrodit”, într-un efort de înţelegere şi comunicare. Motoul din Oscar Wilde - „un capriciu durează mai mult decât o pasiune” - este, în fond, elogiul fantasmei, al ficţiunii ca unică realitate: „poţi să faci ce vrei / eu tot te aduc fără să ştii / în această hârtie neruşinată „.

Poezia, atunci când e autentică, se scrie în numele singurătăţii duble, multiple. Singurătatea populată de „gândul unei femei imaginare” (sau de al unui bărbat imaginar, se subînţelege) îşi inventează feţele („mă aflu într-un labirint de oglinzi / pun mâna mereu pe mine / numai pe mine”). Existenţa, realitatea nu „există” decât înăuntru, acolo unde convieţuiesc tensionat „biografiile” eului inteligent şi trecător („Am ieşit toată afară / încă mai vreau să scap de tine” - celălalt nu e afară, ci înăuntru). Desigur, s-ar putea reţine ca predilect feminină întoarcerea spre copilărie - timpul existenţei depline („nimeni nu murise încă”, nici măcar „umanitatea” refuzată femeii mai târziu, tacit şi insistent!). Cea care *era,* întreagă şi netulburată, consubstanţială pământului şi lumii, deopotrivă, e obligată, treptat, să se *imagineze,* să se întoarcă în sine într-o mişcare de melc imploziv. Aici îşi află locul poemul despre băieţii trăind, inconştient, aceeaşi experienţă a deplinătăţii fireşti în absenţă /prezenţă a

celuilalt: *„mă uit la băieţii ăştia /* cum se hârjonesc ca nişte căţelandri / în faţa blocului / şi mă gândesc la sămânţa lor / care se coace clandestin şi ţâşneşte / în nopţi solitare / fără nicio femeie”. *Capriciile periculoase,* fulgerate repetat de *roşu,* obsesie a eului vulnerat, se situează în feminitatea ca forţă, manifestul fiind unul perfect echilibrat? Nu înlocuirea, detronarea, decăderea celuilalt sex e urmărită, ci recunoaşterea hermafroditismului funciar al eului liric: *„ce uşor mă pot lipsi /* de trupul tău / când îl pot inventa / în orice ocazie / toate acele conversaţii mute / întinse pe hârtie / ca untul pe felia de pâine…”; „lipeşte-ţi obrazul de-al meu / şi-ai să descoperi bucuria / celui ce-şi simte propriul picior amputat”.

„Uite că mi s-a rupt monologul” este exclamaţia cheie a volumului. Monologul este rupt de la început, poezia dialoghează, e una dintre definiţiile sale posibile. Narcis exersează ipostaza proteică. *Spitalul manechinelor* ia în stăpânire teritoriul doamnelor crepusculare, anunţat de finalul *Capriciilor:* „Ce derutante sunt aceste doamne / care ştiu totul despre dragoste / când trupul lor a devenit o abstracţiune”. Poeme în proză ritmate interior de o febrilitate stranie sunt întrerupte, ici-colo, de *puncte* - semne de mare momente de respiro. „Femeia nu se vedea decât pe sine iar pe ea n-o vedea nimeni”. Senectutea e vârsta transparenţei, bătrânii sunt făpturi filiforme, diafane, fără consistenţă socială. Repliaţi în sine, în propriul trecut şi în înţelepciunea inutilă, au pentru universul celorlalţi aparenţa unor găuri negre. Bărbatul îşi poate asuma constatarea. Madona cu două feţe învaţă să existe „pe două maluri deodată”. Timpurile se confundă, urmăritul şi urmăritorul sunt gata să se atingă. Sentimentul trecerii se acutizează. Când cuvintele şi cartea sunt rarefiate şi abstracte, frica însăşi e „atât de frumoasă”. „Mărunte s-au făcut întâmplările doamne”, detaliul se umflă şi explodează, „molia din dantelă” e emblema amurgului, de o senzualitate asexuată extrem de

expresivă. „Perdeaua se clatină”, atinsă de făpturi fantomatice. Memoria e superfluă: „…n-am nevoie de memorie / sunt atâtea feluri de a-ţi plăsmui / părinţi şi amanţi”. Refugiul în creierul speriat şi singur în încordarea lui tânjeşte după celălalt, cel exilat din trup şi din imaginar. Poezia rămâne singura şi singură.

Poemul-bun-conducător-de-moarte. ILEANA MĂLĂNCIOIU este, în *Linia vieţii* (antologia din 1999), aşadar în toată poezia sa, o poetă a morţii, a descompunerii, care îşi extrage forţa indiscutabilă a rostirii poetice dintr-o atitudine resentimentară funciară, aşa încât orice înregimentare a sa într-o direcţie *pro* sau *contra* e, în fond, abuzivă. Cârtitoare absolută, în sensul cel mai nobil al cuvântului, cel care conferă valoare şi autonomie poemului, nu îngăduie instalarea automulţumirii, a conştiinţei împăcate. Adevărurile apărate sunt ale momentului şi, nu o dată, ale umorii; contrazicerile - semne ale unei personalităţi puternice tocmai prin dezinvoltura cu care îşi impune remanieri, imprevizibile la o primă, grăbită vedere, însă perfect motivate de acumulări interioare, invizibile ochiului comun. Nu este, nu poate fi ostaşul nici unei cauze, alta decât cea intimă, şi ea complexă, haotică, supusă reconsiderărilor. O singură dimensiune, mereu aceeaşi - refuzul bucuriei de a trăi pur şi simplu şi, ca urmare, incapacitatea de a surprinde miracolul vieţii. Nicio clipă nu este tentată recuperarea firescului co-prezenţei morţii şi vieţii. Uniunea lor, miraculoasă şi *unică* în viziunea unui Lucretius, e mai degrabă un divorţ perpetuu, un disconfort amănunţit cu, aproape, furie. Obsedată de non-experienţele începutului şi sfârşitului („Voi muri şi nu voi şti nimic despre moartea mea, / Aşa cum despre naşterea mea nu ştiu absolut nimic”), este opacă la moarte ca linie a vieţii, la moartea intravitală. Spaimele vizează punctualitatea morţii şi accidentul ei, nu însoţirea cu fiecare clipă a vieţii. Cămaşa de piele e „întoarsă pe dos” într-un „vis de mort” monoton,

viaţa nu-i decât „un gol nesfârşit şi-o durere amară”, consumată în aşteptarea acră a ceva ce este deja. Vocea poetei exersează neîncetat fantasme individuale şi colective, comunitare, niciodată duale. Altfel spus, moartea este *a sa* şi, prin luare de distanţă, a tuturor, niciodată *a sa şi a celuilalt.* Nici măcar în excepţionalele poeme din *Sora mea de dincolo,* căci în finalul ciclului poeta recunoaşte, aproape fără voia sa, rolul de scrib depersonalizat al durerii mute: „Va veni o vreme când mă voi gândi / unde eram eu când scriam aceste rânduri…”. Obsedanta apariţie a *trupului* - pot fi numărate pe degetele de la o mână poemele în care *trupul* lipseşte - nu e recurs la calda, trecătoarea securitate a visceralului, nici locuire armonică a unui „spaţiu” hărăzit prin naştere. Imposibil de evitat, este pândit de gând şi de cuvintele ce-l secondează cu o curiozitate lacomă şi suspendată. Amănuntele miraculoase, ţinând de palpitul vieţii, nu sunt descrise; nici semnalele sale de „dincolo”. E numit cu o încăpăţânare descurajând complaceri, amăgiri, consolări şi e visată, ca-ntr-un refren lugubru, posibila sa separare de spirit, de suflet - mai exact spus „eliberarea” sufletului. Arvunită încă de la naştere („Ca pielea ursului din pădure a fost vândută / Pielea mea tăbăcită de ploi şi de vânt, / Moartea mă caută de când m-am născut…”), promisă, aşadar, nu co-prezentă, moartea obligă la sensul unic şi răsfirat al înaintării poematice: descompunere, destrămare (negare a „tramei”), putreziciune. Ţesătura e rară, nu îmbracă, nu leagă - haine ude, copaci putrezi, trup uscat, noroaie, străbătute de „femeia bătrână”, asexuată, înfăţişare tradiţională a morţii. Perfecţiunea inutilă a minţii („munte răsturnat, chircit, îngropat”), rotundul colţuros al ţestei revin în refrene ale zădărniciei care speră să fie contrazisă. „Misterul cumplit” (complet, total, fără rest, ne aminteşte etimologia) al vieţii e scormonit cu o încrâncenare inconfundabilă şi cu un scrâşnet poticnind versurile. Sonorităţile asimfonice, frângerile de ritm, cadenţa quasi-nepăsătoare faţă de

măsuri completează perfect cântecul morţii, al singurătăţii atroce. Cântec care îşi ţine sieşi isonul cu o stăruinţă programatică. Încă în 1967, poemul *Pasărea tăiată,* care şi deschide, de altminteri, antologia, trasa un itinerar poetic şi indica rolul asumat de poetă - acela de bună-conducătoare-de-moarte. Eul liric îşi părăseşte vremelnic rosturile intime şi se propune drept intermediar inutil, naiv, anume refuzând adevărata înţelegere şi alunecând strâmb pe deasupra Tainei teribile: „Strâmb zăvorul şubrezit de vreme, / Ca să uit ce-am auzit, să scap, / De această zbatere în care / Trupul mai aleargă după cap. // Iau c-o mână capul, cu cealaltă restul, / şi le schimb când mi se pare greu, / Până nu sunt moarte, să mai stea legate / Cel puţin aşa, prin trupul meu. // Însă capul moare mai devreme. / Ca şi cum n-a fost tăiat bine, / Şi să nu se zbată trupul singur / Stau să treacă moartea-n el prin mine”. Slujba thanatică la care se înhamă e îndeplinită de-a lungul întregului volum. Moartea e prezentă, dar tradusă mereu imperfect, cu o orbire anume, de o expresivitate remarcabilă („Mă-ndrept pe drumu-ntunecat anume / Să nu-mi văd boii tineri şchiopătând”; „Se strigă cucul singur a nu ştiu câta oară // Şi îl îngân să creadă că nu mai este singur, / Ci are cuibul lui în casa mea”; „Şi e noapte, şi abur de mort împrejur / Şi de frică trebuie să cânt” etc.) *Către Ieronim* şi *Inima reginei* eminescianizează cu o dexteritate ţinând de aceeaşi poveste a morţii spusă de o „străină gură”. Melodia împrumutată - şi lucrurile se întâmplă la fel cu zvonurile din Bacovia - disimulează. Aşteptarea morţii şi toate spaimele ce-o însoţesc se petrec într-o nestare permanentă, într-un descântec menit să aducă uitarea, „ochiul de gol” ce se vede „pre sine” nerecunoscându-se. *Plânsul* (motiv predilect, alături de *trup, gol, moarte)* nu este nicicând din intermundii, ci se încăpăţânează să fie mărunt, monoton, rău; chiar dacă îşi recunoaşte trădarea („Dacă plânsul nostru nu este chiar plâns, / Ci numai o mare derută”, fără acces la „adevărata

durere” şi „adevărata moarte”?) şi degustă ritualic vestirea unui nou mort în oraş. *Moartea miresei,* de pildă, poate fi citită ca o *ars poetica,* una dintre mai multele presărate în volum. Într-un haos cenuşiu, vânătoarea e „lăuntrică” şi comunicarea, semn de moarte interioară: „Aştept cu frică să-mi spună ceva / Ca de la o moartă la o altă moartă”. Când „lacrima de pe urmă” se pune stavilă melodiei, iar cenuşa viitoare tulbură deja privirea, cântecul se preface în „bocet frânt al sufletului lepădat de trup”. Trupul şi sufletul, viaţa şi moartea sunt descrise într-un divorţ întreţinut cu accente sfâşietoare, divulgând o carenţă existenţială. Ştiinţa excepţională a vieţii şi a morţii şi paradoxala incapacitate de a trăi şi de a muri sunt temele paralele ale unei poezii a exasperării intonate cu voce albă, rece şi tristă - „cuvintele sufletului meu desfăcut de trup”, şi „singurătatea cea fără de margini”. Şi o rugă întârziată: „Să mi se lase amintirea că am fost / trup şi suflet odată”.

***Locuiri poetice sau despre* mainimic.** A apărut a treia antologie de autor a lui IOAN MOLDOVAN (după *Avantajele insomniei*, 1997, şi *O uitare de texte*, 2000): *Interioarele nebune* (2002). Simpla enumerare a titlurilor volumelor succesive - *Viaţa fără nume, Exerciţii de transparenţă, Insomnii lângă munţi, Arta răbdării, Avantajele insomniei, Tratat de oboseală, O uitare de texte* şi *Interioarele nebune* - ar putea, îmi dau seama, să spună câte ceva despre genul de poezie frecventat de I. M. Descrierea poetică de sine urmează, de la debut şi până la cel mai nou vers publicat (nu şi scris, căci mă urmăreşte senzaţia că poeme violent viscerale ori, poate, bântuite de atrocităţi fantasmatice îşi aşteaptă în sertare secrete sorocul), o cale a „hărţuirii textuale” (ca să preiau aici titlul unui volum de Marcel Mureşeanu), hărţuire abia deghizată în tensiune firească şi de mult asumată. Cum s-a mai spus, lucrul ţinând de evidenţă, Ioan Moldovan (adică poezia sa, desigur) este locul înfruntării (ori, mai degrabă, *con-fruntării,* pentru a scoate în evidenţă

complementaritatea lor) dintre două rădăcini ale aceleiaşi sensibilităţi, ambele aruncând în jocul poeziei argumente grele. Pe de o parte, *viaţa fără nume*, pură şi simplă, de o gureşenie arhetipală, suficientă sieşi, mereu ameninţată de *bibliotecă*, de *viaţa cu multe nume*; altfel spus, înfruntarea liniei drepte, destinale a omului pământului cu linia ezitantă, labirintică a citadinului îmbibat până la saturaţie de livresc. De precizat îndată că e vorba aici de disputa dintre două „aristocraţii”. Ioan Moldovan nu deţine monopolul asupra acestei calm-înverşunate simbioze. Ea apare, în manifestări nicidecum mai puţin originale din această cauză, la mulţi dintre poeţii români care au păstrat povara originară de rafinament încărcându-se, cu egală implicare, de rafinamentul cetăţii receptate prin marile sale texte. În antologie pot fi detectate la fiecare pas urmele acestei perpetue bătălii, urme benefice pentru ambitusul liric. Dacă ar fi să-l descriu dinspre o poetică a locuirii, aş spune că se află într-un exod asumat de la început ca marcă posibilă a înrădăcinării; locurile biografiei sale au fost sistematic amânate cu promisiuni de revenire. Fiecare în parte s-a încărcat, din această pricină, cu timp condensat şi suspendat în egală măsură, aşa încât nu poate mira aerul excesiv de crepuscular al viziunilor poetului. Vreau să spun că timpul pus între paranteze a continuat parcă să consume pe dinăuntru, acoperind cu cenuşă rostirile poetice, grăbindu-le intrarea în lehamitea înţeleaptă a senectuţii. Dacă în primul volum exodul se producea prin recurs obstinat la cuvinte, vehicule presupuse magice pentru accesul grăbit la marile adevăruri ale fiinţei, *Tratatul de oboseală* înregistrează eşecul, elogiind galben tăcerea, muţenia, plictisul. În *Viaţa fără nume* (1980), primul vers antologat numeşte deja desprinderea de locul securizant al casei natale: „Am ieşit din camera încălzită...” De aici înainte, o vreme, poetul va sta, cum spuneam, sub fascinaţia exclusivă şi albă a cuvintelor, urmărind: „rapida alterare şi aburire a

cuvintelor”, „umezeala cuvintelor”, un cuvânt ce se „scălâmbăia”; „adolescentul plin de cuvinte” încearcă să nimerească o frază, „câteva cuvinte putrezind şi câteva cuvinte verzui / câteva cuvinte trandafirii”, „cuvintele îşi întorc capul spre trupul” său, presimţind deja „pereţi de gheaţă groşi cât trecerea de la un cuvânt la altul”. Treptat, cuvântul se antropomorfizează, doar *pare* cuvânt, căci întinde o mână, e cal sau pasăre, exersează „un tremur o amuţire”. „Înfăţişarea unui om în timpul vorbirii”, contemplată cu o distanţă iscând nevroze, sugerează şi alte alunecări între regnuri, zeama cuvintelor se amestecă acum „cu zeama mai dulce a / pâinii şi vinului”, frumuseţea cuvintelor nu mai e suficientă, imaginaţia e concurată de memorie, se caută „ceva ca un cuvânt / ceva ca un lapte străvechi”, pentru ca la încheierea volumului de debut să se caute „ALTCEVA DECÂT CUVINTELE”. O dată cu *Exerciţii*le *de transparenţă*, sunt tot mai frecvente opririle şi privirile înapoi, încercările de a ocoli iluziile vârstei fascinate de vorbele frumoase. „Astfel începu să-i fie dor minţii mele de lumea de afară / Vânătă şi uscată de cât vorbise” ar putea fi socotite versuri de hotar. Năruirea e resimţită prematur, atinsă prin excesul de verbalizare. Simplitatea e noul cult al poemului, ea traducându-se într-o creştere a tensiunii lirice pe cantitate de vers şi prin recursul obstinat la motivul morţii intravitale: „totul în notaţii simple în jurul lumii simple / şi moartea atotprezentă / scâncind sub scară”. Verigile intertextuale ţin de acelaşi filigran thanatic descifrat în nesfârşite „biblioteci de cartier”, „pe fondul sonor al morţii / de-afară”, de un „ochi deja sătul de toate jocurile”, „neuimit”, dar în stare să-şi procure poezia din lumina bătrână, din tânguiri cu stranii accente bacoviene, din singurătăţi atroce, dez-încântări degustate cu aproape-deliciu şi aproape-dezmăţ. Cum „nici cu trupul / nici cu sufletul / n-am ajuns la vreo concluzie”, iar legea morală întârzie să se instaleze, *Insomnii*le *lângă munţi* îşi ridică ochii temporar

către stele, ascultând „un hohot de râs venit din cosmos / unde sunt cuvinte noi”. Rezultatul nu-i decât o nouă linişte, „un depozit cosmic de maculări / ceva ca praful ca uitarea”, *Arta răbdării* aducând pe furiş în scenă *mainimicul*. Poemele se autodevoră cu o măruntă grimasă stăruitoare şi de aceea grea precum fatalitatea, şi ea derizorie, meschină, confuză. Întors dinspre cuvinte spre lucruri, poemul le descoperă la fel de zadarnice, de goale, de inutile: „…suntem lamentaţia prin excelenţă / nu vine îngerul, nu vine umbra lui, nu vine diavolul”. Într-un registru minor, dar nu mai puţin expresiv, poezia mai nouă a lui Ioan Moldovan pare o replică în canon imaginar la poemele Martei Petreu. Sub degetul *mainimicului* se intonează frânturi apocaliptice, însă, cum spuneam, o apocalipsă rarefiată, subţiratecă, oscilând între lamento şi blasfemie: „Am obosit să tot mor, să tot fiu”, „Nu ştiu ce să mă fac / o să mă fac totuşi”. *Tratatul de oboseală* mai face un pas înspre dezintegrarea poemului. Paradoxal, lucrul se întâmplă prin mai ampla desfăşurare a versurilor, prin falduri de vorbe potrivite. Dar între „zgomotele lumii de azi şi melancolia lumii de ieri”, *mainimicul* e mai stăpân ca oricând: „muţenia mea se îngroaşă pe râu în jos”, iar „scrisa devine ilizibilă”. *Interioarele nebune* constată prezenţa obstinată a *mainimicului* în versuri rupte ca-n stanţele bacoviene: „Deja nu mai are niciun sens”, „Ajung acasă cu aceeaşi umbră”, „Trăiesc de la o propoziţie la alta / rareori o duc până la capăt pe vreuna”, „Mă duc la culcare singur în clipocitul etern”, „Urmează o noapte pe care n-o mai ţin / Corbi, oaspeţi şi ce fum, ce cheltuieli”, „De parcă toţi mi-ar fi murit…”, „Pretutindeni ajung târziu şi tu de oriunde lipseşti”, „Aşa cam pe la miezul nopţii mă apucă existarea / în rest vânt şi pulbere…”, „Nu e timp nici pentru citit nici pentru prezenţă”. Şi, în fine, strofa, i-aş zice, emblematică, punctul de fugă al poeziei lui Ioan Moldovan: „Semne hrănitoare pentru un vis de om mai degrabă / bătrân / în timpul visului ţărănesc / Le-am văzut,

m-am îngrozit, am amuţit / Putem oare să ne întoarcem la viaţa de dinainte / sub fulgerarea de nimicuri?”

„Un ochi mic, negru, răutăcios” pândeşte în poemele lui ION MUREŞAN (*Cartea de iarnă*, 1981; *Poemul care nu poate fi înţeles*, 1993) cu efecte dintre cele mai expresive şi mai „marcate” în poezia română contemporană. Privirea nu se lasă invadată de imaginile lumii, nu explorează uimită ceea ce i se oferă dinafară. *Afara* încetează să existe, niciun reper esenţial nu mai răsare din răsfrângerea circumstanţei, retina nu vibrează la niciun semnal străin ei. Fiindcă „Privirea doarme / în ochi încolăcită ca un / şarpe”, secretând, în semitrezie, în înserarea jilavă - ora incertă a fantasmelor -, propria sa lume, revărsată asupra celei reale cu ajutorul generos al limbii. „Limba verde şi despicată iese dintre pleoape / şi atârnă, umedă şi tremurătoare; / pe obraz. / Doarme privirea în cap, sâsâie şi şuieră şi / scoate tot felul de sunete scârboase”. În acest fragment dintr-un fals *Poem de vară* am citit cheia poeziei lui Ion Mureşan. O poezie pentru care „nu mai e mântuire” tocmai fiindcă universul este „recreat” şi încorporat fiinţei vorbitoare. Redus la o singură dimensiune. Doldora de propriile „secreţii” fantasmatice: „îmi vine să-mi înghit mâinile / pentru a avea cât mai multe ale mele înăuntrul meu”, nimic din afară nu i se mai poate întâmpla. „Poemul care nu poate fi înţeles” este chiar acest poem scris în absenţa logicii diurne, „tradiţionale”. Egocentric, de o autonomie i-aş zice expansivă, nesăbuită. Nimic nu co-respunde în acest teritoriu mobilat cu migală în care se intonează cântece de petrecere neagră, costumată, sumbră, se încearcă „limbile cuibărite în dulceaţa verde a unei minţi rătăcite”, se redactează cu un sârg neruşinat şi cârtitor, de scrib medieval dedat perversiunilor auto-versúrii, rapoarte mereu excesive şi incomplete, care spun totul când nimic nu se mai poate spune. Cuvintele se sparg ca nişte baloane într-o încâlceală feminină, fecundă de *văicăreli, bulboane,*

gunoaie, mucegaiuri, putoare, râie, spurcăciune, pulbere, umilinţe, sminteli, erori, mlaştini, smoală, buze pleoscăinde, hulpave, securi. Totul e *spart, dărăpănat, părăsit, ţintuit, mărunţit, legat* cu funii, lanţuri, frânghii, în vreme ce „sfârâie şi toarce molcom maşinăria sorţii", iar biblioteca se insinuează cu hăţişurile sale *grele* (apăsătoare şi gravide, deopotrivă). Cartea nu e doar de *nisip*, ci şi de *sânge.* Visceralitatea e o magmă înecând totul până la ştergere definitivă a diferenţelor dintre *eu* şi *lume*. Privirea somnolentă şi limba cea verde şi ascuţită acoperă lumea cu o cârtire colosală, agresivă şi cumva „armonioasă". Cu o oglindire în lanţuri de oglinzi strâmbe a Uriaşei baudelairiene, Poezia, Lumea, Moartea se întrepătrund în tablouri de un sentimentalism feroce: „ay, într-o muzică verde şi acrişoară ca măcrişul / s-au încălzit zilele mele". O vitalitate frustă, despicând cu o bucurie dezmăţată locuri comune şi certitudini, plus visul răzbunător pe propriile amăgiri al unui prinţ blestemat. Ales de cuvinte, poetul îşi deplânge eşuarea în minor şi comun şi-şi răz-bună, etimologic, eşecul printr-un pact cu diavolul „cel verde ca guşterul". Detaliile îşi aleg vecini din Bulgakov şi Bosch. Paiaţe, cârpe, maimuţăreli, o ispită asumată repetat şi un alter întunecat şi, iarăşi, cârtitor. Înfăţişările morţii sunt mereu multe şi feminine, cu *vulpi, dihoriţe* şi *nevăstuici*, cu garnituri de diminutive ale degradării şi derizoriului: *burtică, bucăţele, săculeţi, cutiuţă, musculiţe, îngeraşi, guriţe, osişoare, lănţişoare, picioruşe, broscuţe, batistuţe.* Niciun detaliu nu scapă ochiului „mic, negru, răutăcios". Râsul însuşi este un „mucigai liliachiu mijind în jurul gurii cum mijeşte mustaţa la adolescenţi". Macularea e starea firească până-ntr-atât încât albul devine semn al Răului: „albă râia melancoliei, alb pojarul tristeţii". O oboseală densă lăbărţează prezentul maculat şi grotesc, memoria nemaiputând salva nimic: „e un coteţ de păsări cu tot soiul de mătuşi cotcodocind înşirate pe stinghii". O larmă aiuritoare.

Retrospecţia e atunci, dacă nu imposibilă, măcar inutilă. Tot aşa prospecţia. Nu mai există înainte şi înapoi, sus sau jos. Un singur punct de o insuportabilă densitate şi o implozie copleşitoare. Poemul nu poate fi înţeles fiindcă a fost deja înţeles înainte de a fi rostită vreo întrebare. O încolăcire de şarpe a înţelesului care-şi înghite propria coadă. Suficient sieşi şi mereu neîndestulat. Hrană sieşi când orice umbră de sfinţenie a fost abolită, Ion Mureşan scrie unul şi acelaşi poem al devorării atroce de către propriile performanţe - poemul omului *dintre* milenii.

Înscenarea verbului. Cea de-a doua plachetă de versuri a lui VIRGIL PANAIT e, aş spune, dacă aş fi sigură că toată lumea înţelege cuvântul, *ocoşă*. Pe cât de subţiratică, de modestă în alb-negrul copertei, de stângace ca obiect editorial (cartea a apărut în 2001, are 58 de pagini şi dă impresia că şi-a luat pe umeri coperta în mare grabă), pe atât de „blindată” cu semne emfatice. Un grupaj dens de referinţe critice acoperă toată coperta a IV-a, aproape sufocându-l pe poet într-o fotografie neclară, din care se reţine doar teatralitatea vervei intelectuale şi neastâmpărul unei firi polemice. Nicolae Manolescu vedea în *Ora de poezie*, volumul de debut din 1989, o „carte de versuri în care textualismul e la loc de cinste, dar revitalizat cu o notă de umor”. Laurenţiu Ulici contemplă „ninsoarea de confesiuni caligrafice”, Romul Munteanu întrevedea năzuinţe spre „marile abisuri ale fiinţei umane”, iar Eugen Simion un „tratat de estetică a suferinţei”. Metoda recomandărilor nu m-a convins niciodată, mai ales când corul elogios cântă pe o singură voce. Nici fotografiile „în mişcare”, care-l surprind şi-l încremenesc pe autor transformând gestul firesc al unei clipe în emblemă excesivă, în poză contrafăcută. Aş fi vrut pe coperta a 4-a o succintă fişă biobibliografică a autorului şi o imagine după care să-l pot recunoaşte pe stradă şi, eventual, saluta.

Lectura poemelor (fără titlu, şi nu ştiu de ce îmi vine să exclam „cum altfel!”) m-a făcut să bănuiesc că totul e o

înscenare. Ironic, autoironic, cu o vioiciune jucată în ghirlandă de tertipuri grafice, inteligent şi oarecum plictisit de propria-i inteligenţă, autorul se dovedeşte cu adevărat *ocoş* şi sunt gata să pariez că grandomana copertă a IV-a e o provocare, un joc despre importanţa pierdută a Autorului, un mic manifest despre deriziunea invadând teritoriul literaturii. Prin urmare, reiau lectura, suspicioasă, atentă să nu-mi scape vreun „semnal”. Coperta interioară conţine un dezacord care te pune - o clipă - pe gânduri. Cartea se numeşte *Deposedarea de timp* şi e „dedicat lui Ionuţ”. Dacă nu-i o simplă scăpare tipografică, atunci se însinuează, vrând-nevrând, deposedarea de *timpul dedicat lui Ionuţ*! Oricum, lanţul poemelor fără titlu - cele mai multe alcătuite din patru distihuri - polemizează dezinvolt cu cele o mie şi una de feţe ale realului antrenând cititorul într-un spectacol cârcotaş. Prospeţimea e câştigată prin mimarea fanării. „Portul ilegal de sentimente” într-un sfârşit de secol care „nu-mi spune nimic” este amănunţit, distih după distih, într-un monolog capricios, vag, foarte vag delirant, cu înscenări budai-deleneşti de comentatori dispuşi să-şi spună punctul de vedere. Desenul în două dimensiuni capătă atunci adâncime, iar interesul e stârnit cu o nouă piruetă ori de câte ori saţul e gata să se instaleze. Minidizertaţia despre limitarea impusă de titlu poemului se încheie cu paranteza cititorului închipuit: „titlul poemului este / singur viclean şi sângeră”. Mecanismul şocurilor mărunte şi repetate funcţionează. Niciun poem nu este singur memorabil. Toate împreună, scurtcircuitând ici-colo banalul, rotunjesc o atitudine lirică. Am descoperit cu totul explicabilă frecvenţa catahrezei. Însemnând, în greacă, abuz, ea pune un accent cuvântului comun deviindu-i rostul nu până la nivelul metaforei, ci oprindu-l într-o zonă, aş spune, neutră. Acolo unde vorba ezită între realitate şi fantasmă, nemaicrezând, postmodern, nici în una, nici în cealaltă. Poemul însuşi, în această manieră, îşi pierde

cursivitatea apartenenţei la *altă* lume, cea a imaginarului, dar şi securitatea apartenenţei la *această* lume. Repetatele formulări catahrezice - *umorul speranţei, puritatea deşertului, harta disperării, alfabetul certitudinii, spălătoreasa neputinţei, îngâmfarea nimicniciei, malul stâng al durerii, tangoul nefiinţei, înscenarea verbului, sucursala disperării, sindromul absenţei, frigul memoriei, parada durerii, mirajul deşertăciunii, spaima durerii, icoana dragostei, pasărea cuvântului, lebăda gâtului, diamantul de ghiaţă al uitării* -, deşi adeseori mai au un pas minuscul până la metaforă, refuză să-l facă. Banalitatea asocierilor, simplismul chiar sunt somate să spună mai mult graţie ironiei stăruitoare şi răspărului abia mascat. Conexiuni anume fugare pun în contact rapid şi efemer, de o inconsistenţă agansantă, atitudini disparate. Sfătoşenia enunţurilor e subminată metodic de o aplecare spre „spiritul" uşuratic, spre poanta ieftinită cu bună ştiinţă. Iată o doină-strigătură rupând şirul distihurilor cu un joc imperfect, provocator: „foaie verde de clemenţă/ putrezim doamne de-atâta indiferenţă/ şi iar verde spic pelin/ gura-ţi dă-mi să mă-nsenin// foaie verde foi de piatră/ din urmă realitatea mă tot latră/ mă tot latră că-s venin/ gura-ţi dă-mi să mă-nsenin". Sau un crochiu telenovelistic: „inima ta un televizor în culori la el / îţi urmăresc în serial sentimentele la // el revăd războiul unui poem al meu / cu mine însumi (aşadar nu fi tristă // să nu facă paraziţi realitatea)". Cuvinte înscenate, o otravă care râde, des-faceri brutale ale imaginilor abia închegate, un umor oţărât, abia strecurându-se printre cuvinte în proză, în absenţa dozei optime de poezie, rostite de „bieţi actori mediocri ai sentimentelor" ş.a.m.d. *Deposedarea de timp* îmi dă senzaţia unei stări între-două-trenuri, poetul oscilând între tăcere şi o nouă de-mutizare a fiinţei (Vezi şi *Poemul precum actul sexual*, 2003).

O victorie covârşitoare (1999), mai mult chiar decât volumele precedente, este o halucinare patetică

între înăuntru şi în afară, între visceral şi cerebral, între *hot*-ul fantasmatic şi *cool*-ul cibernetic. Comentariul ar putea recurge cu folos la obsesiile unui Baudrillard (cel din *L'échange symbolique et la mort* şi din *Le systéme des objets*). Aş putea vorbi despre sexul ca mormânt de semne şi semnul ca sex descărnat, despre moartea care visează în viaţă şi în moarte, deopotrivă, despre învestirea libidinală a obiectelor văzute insistent prin biografia lor... phalică. Şi fără aceste prejudecăţi teoretice, poezia lui AUREL PANTEA ispiteşte la interpretări în straturi tot mai adânci şi mai obscure. Poemul care dă titlul volumului defineşte, în fond, o enormă fecundare. În spaţiul său „soarele ca un tub" cade pe toate ale lumii, iar liniştea şi lumina, ambele ondulatorii şi zvâcnitoare, conturează un pântec fertil, o visceralitate sublimată, geometrizată. Din impact se naşte „privirea integrală", hulpavă şi despotică, singura în stare să ordoneze legiuni de voci în retragere, să gospodărească „guri zidite" şi muţenii, să înregistreze pâlpâiri şi să suporte „dinţii din limbaje". O sexualitate agresivă, însă mereu cristalină străbate întreg volumul - acesta din urmă de o rotunjime excepţională, construit simfonic, cu o pedanterie deşănţată foarte „pantescă". Tema morţii, leitmotivică - „drept mă duc în moarte / şi fără niciun argument" - obligă la invocarea timpului - *îngheţat, fărâmiţat, mlaştină, după, înainte, de aici* - într-o diversitate de înfăţişări propuse în speranţa dobândirii unei vagi autorităţi. Iluzia atinge apogeul cu ajutorul aceleiaşi „priviri integrale" „în care timpul devine materie şi începe să putrezească". „Impresia de nesfârşire" este aproximată tot mai trudnic, cu un „surâs total" în colţul gurii (zidite?), fiindcă realul cu „labele lui mari" (masturbatoare?) pare să-şi ajungă ignorând fiinţa, „privirile nu mai privesc" (încă un vis ratat: „atât: să ajungi să fii doar privire"), se instalează „pacea aceea de sub lucruri, / liniştea care nu doreşte nimic, / *iar pe tine nici măcar nu te presupune*" (s.m.). Cu privirea aţintită asupra

celui care nu vorbeşte - visceralul cel mai fierbinte -, poetul îl privilegiază în fond, pe neştiute (?), acesta imprimându-şi marca pe întreg discursul liric. Abia de mai trebuie să spun că gesticulaţia voit phalică, agresivă, ostentativă, vizând cele două reşedinţe ale morţii - afară şi înlăuntru -, eşuează în potop de feminine. Inevitabil. Nu doar că visceralitatea, caldă, misterioasă, tiranică *este* femeie - ca şi *moartea,* şi *privirea*, şi *sămânţa* -, dar feminitatea limbii române, secondată, repet, de ambigenul androgin, nesigur şi bogat în nesiguranţa sa, se desfată în voie în poezia lui Aurel Pantea. „Spurcata naştere a omului teoretic” e iarăşi, inevitabil, însoţită de *suprafeţe, volume, goluri, fisuri, găuri, dislocări*. Se petrece în pământuri grase, aţâţate, sub „ochiul fără pleoape” al privirii integrale. *Trecerile trăirilor, viaţa gândirii, lenea ucigaşă, scârba concretă, împreunări, desfrânări, ameninţări, aşteptări, duhoare, horcăieli* populează chenare delimitate cu instrumente avare, tăioase, nete. E interesant de observat felul în care „goliciunea limbajului”, dorită, exploatată, umple cumva „groapa fără fund”, „groapa horcăitoare”, „mormântul foşgăitor în care înnebunesc parolele”. Astfel decupate, sintagmele de mai sus ar putea sugera o poezie mlăştinoasă, cleioasă, murdară şi împotmolită în propriile orori. Dar nu acesta este efectul. Căci „drug aburind de pe care picură lumina” are, dincolo de subtextul phalic, limitat, o gesticulaţie în falduri, femininul conferindu-i o stranie transparenţă. Deşi erotizată, senzuală, „forfota grea” a cuvintelor capătă imponderabilitate. „Viaţa gândirii” se luminează sub pâlpâirile venite din adânc. Taina e, blagian, şi mai adâncă, însă, totodată, parcă adusă la doi paşi de cuvânt. Să transcriu aici o mărturisire în prelungirea enervărilor bacoviene (şi ele reuşind performanţa beznei luminoase): „Îţi scriu când plictisul a devenit nebunie, / umblu pe străzi lungi, pe clădiri / construite în stiluri apuse şi cobor / în urbea spectrală a inteligenţei, măsor / bătrâne siluete,

braţele lor scrumite / ating reliefuri în retragere, e lungă ziua, / lumina se retrage lent, scad, / un ton mai jos şi totul mi-ar deveni egal, / risc să confund două ritmuri: / resorbţia luminii din ziua pe sfârşite, / ameninţând cu apariţia golului ireparabil / şi pulsul inform care îl suplineşte, / atacând insidios gândirea...”. Mă gândesc că pentru Aurel Pantea (ca şi pentru Bacovia) cuvintele au viaţă, palpit, sex, biografie. De aceea, alăturarea lor, chiar frântă, repezită, e rodnică şi mătăsoasă ca o mângâiere. Să pomenesc aici doar *rânjetul* unui pom străbătut de seară, adolescentin, şi „nesaţul unei străzi goale, / senzuala ei linişte şi palpitul feminin / când apare primul pieton”. Genul substantivelor - masculinul *pom* şi femininul *stradă* - a fost imbold suficient pentru creşterea unor imagini de nesfârşită şi legitimă - în interiorul limbii române - senzualitate.

Vezi şi *Negru pe negru*, 1993; *Alte veneţii, alte lagune*, 1999.

În zona distopică a fiinţei. Cu *Loc psihic* (1991) eşti aruncat dintr-o dată în biografia însăşi a Angoasei. Fiecare poem al MARTEI PETREU e o incizie în zona distopică a fiinţei. Un eu exacerbat îşi inventariază elanurile frânte de obstacole ivite mereu dinlăuntrul său: „Narcis se contemplă pe sine / în ochiul de mort - nu într-o limpede apă” (*Realitatea la început de iarnă*). Motto-ul din Canetti („Cel mai fierbinte om îşi poate permite răceala descrierii”) este contrazis cu fiecare nou vers. Răceala descrierii e o prejudecată. Descrierea înseamnă, de fapt, împroprietărirea fiinţei cu propriile-i experienţe, altminteri risipite aiurea. Mesajul pe dos al cărţii este acela al răscumpărării prin cuvânt - „un cuvânt definitiv ca o angoasă”. Chiar dacă „bezna cenuşa funinginea scrumul” sunt ultimele cuvinte rămase, descrierea lor procură, paradoxal, haloul de căldură necesar existenţei însăşi. Discursul liric pendulează între două limite. Pe de-o parte, trupul, pe de altă parte, creierul. Nicio umbră de

clasicitate nu poate fi identificată în descrierea celui dintâi. Pentru eul liric, trupul e o vizuină sumbră, o capcană, o obsesie malignă. Scursori putride, răni, pecingine, orduri maculează spaţiul de locuit al fiinţei captive. Fiecare detaliu e o probă grotescă a muritudinii, a deşertăciunii. Contemplat cu oroare blecheriană (dar nu şi cu detaşarea celui care îşi acceptă trecerea extrăgând stranii extaze din cel mai infim clipocit al vieţii), trupul îşi pierde orice atribut vital, e un hoit respingător de nerespins: „Nu mai suport zi de zi noapte de noapte / trupul meu comestibil / în mirosul de boală" (*Clinici de iarnă*). „Ce trup de batjocură" (*Autoportret cu păduri roşii*); „O Ce toamnă zadarnică ce dragoste sângeroasă / Ce trup mutilat şi cât sânge pierdut" (*Biografii de toamnă*); „Frigul şi moartea vin de dinăuntru / mă zgâlţâie / (le descriu le programez în acest text nocturn) / mă zgâlţâie ca o epilepsie / greaţa / Scârba. Scârba de tot. Mă zgâlţâie scârba / Lada de gunoi - urlu - lada de gunoi / scurgere / Arăt cu degetul înspre mine: după şase zile de plâns / viermii mei orbi / mănâncă din mine" (*Parabola orbilor*). „Biografia (cea dorită deci singura reală)" se petrece la polul opus: „Am râvnit această existenţă perfectă: / să mă adăpostesc în propriul creier / ca-ntr-un uter matern / Şi să tac dracului" (*Colaps*). Adăpost nu mai puţin vulnerabil. În „limpiditatea miraculoasă a ideilor" creierul însuşi e o „vietate unică spasmodică" (*Purtând lalele duminicale*), pradă panicii, spaimelor, fricii. Oglindindu-se exclusiv în „ochiul de mort", eul se defineşte în negativ într-o gesticulaţie autofagă de o stranie senzualitate: „Pulberea ce o conţin / stă în bezna care mă conţine" (*Ca o sabie*); „o zădărnicie fără pereche fără perdea călăuzeşte viaţa mea aberantă" (*Aidoma mie*). Expansiv şi retractil deopotrivă, eul - „o realitate cât se poate de fictivă / şi complet nelocalizabilă" (*Loteria din Babilonia*) - îşi delimitează teritorii agonic, dar exuberant, oximoronic. Altfel spus, în ciuda viziunii obstinat coşmardeşti, tocmai această apăsare pe o singură,

sumbră dimensiune deschide violent perspectiva înspre nelimitări posibile. Încolăcit în sine, ocrotindu-şi matern spaimele şi alimentându-şi criza („noapte de noapte mă ţin pe mine însămi în braţe"; „Stau cu mine. Scâncesc."), eul debordează lăuntric impunându-se ca lege unică unui univers instabil („colcăiala mea colorată"). Implozia mută accentul pe cuvânt denunţând, în fond, artificiul. Slăbiciunea e alt nume al forţei. Disperarea: „posibilitatea de a echivala afectiv urmările tuturor actelor noastre / posibilitatea de a riposta la orice cu: Da, ei şi?" Existenţa îşi recapătă? prin repetată reducere la absurd. Adăpostul ultim? Cuvântul: „Străvechile efigii verbale"; „Aceste texte aceste cuvinte ciugulite din cărţi şi din stradă / Doar această membrană ultimă / (Oho! preţioasă ca himenul / fragilă ca un balon de săpun) / mă mai separă / de locul psihic în care m-aţi împins ca spre izvoarele Nilului / de locul psihic din care încerc - precaut / dureros - să-mi extrag; /mâinile labele creierul cordul // Ce-i dincolo? beznă şi pulbere / Ce rămâne? o artă poetică această beznă această pulbere / aceşti neuroni pocnitori" (*Loc psihic II*).

Construite, cerebrale, deloc „naturale", poemele Martei Petreu ricoşează producând, premeditat poate, efecte inverse. Limitarea e fastuoasă, ţipătul armonios, de o lugubră, dar prozelitică melodie; greaţa e semnul sigur al setei de viaţă, strâmtoarea cheamă necuprinderi, le promite negându-le, singurătatea e blazon al unicităţii, al superbiei. Ritualul supunerii proclamă autonomii absolute, trufaşe. Senzualitatea e una sublimată, descrierea recuperând şi agonisind lacom experienţe verbale. Valenţele net subiective capătă tranzitivitate prin scindarea brutală a fiinţei. Trup şi creier în dezacord clamat drept iremediabil, tragedie îmblânzită de oglindirea reciprocă, de o insistenţă unificatoare. Iubirea însăşi nu e decât proiecţie a iubirii/urii de sine. Eul scindat sau cuplul îşi găsesc echivalentul în metaforă: „Nu uita! metafora / e o cicatrice abia sudată purtând încă firele cusăturii; / dacă-

o brutalizezi / se deschide rana altoirea de corpuri străine / dacă-o loveşti din falia proaspătă ţâşnesc în sânge firele cusăturii” (*Teze despre o artă poetică în vreme de pace*).

O biografie a angoasei, însă una tonică. Angoasa se învinge pe sine prin nemiloasa, lucida, aproape senina, aş zice, autoanaliză; prin capacitatea, remarcabilă în ordinea expresivităţii, de a-şi arunca sieşi în faţă un „da, ei şi?”

Infernul de uz personal. Se pare că privirea pe care o aruncăm stelelor e una vinovată de exilarea în uitare a unor spaţii imense din firmament. Altfel spus, oamenii au fost întotdeauna fascinaţi de lumina şi strălucirea stelelor şi le-au văzut desenate pe un fundal negru, orb, gol. Au văzut, aşadar, foarte puţin din ceea ce *este.* Cercetări astronomice recente au făcut o descoperire uluitoare. Între stele stă, există, fiinţează, aş zice, împinsă de surpriză, *materia neagră,* adică ceva dens şi invizibil, în stare de devieze lumina stelelor. Scrutată cu cele mai puternice telescoape, materia neagră îşi dezvăluie taina - e doldora de stranii, discrete, galaxii albastre („... subţire / ea înainta ca o lamă de oţel / ca o ghilotină albastră / prin carnea roşie prin oasele albe prin măduva caldă zemoasă a vieţii...”). Pentru ca materia neagră să se coloreze, să prindă formă, să vorbească, e nevoie de o privire aţintită îndelung, hipnotic *între* stele, acolo unde părea să domnească nimicul. Poezia Martei Petreu, una dintre cele mai puternice şi mai expresive ale vremii, are acest curaj şi această ştiinţă de a privi în faţă, câteodată nesăbuit, dar întotdeauna profund şi zguduitor de tabieturi, materia neagră a existenţei. „Luminez cu înţelegerea mea peisajul negru” e versul pe care-mi sprijin comparaţia. I se alătură insistenţa unei diapruri a beznei - „înger negru”, „câmp negru”, „catran”, „reci de funingine beznele”, „beznă solidă”, „negru neant”, „beznă închegată”, „nimicul gol şi negru”, sau „mut mâna mea dintr-o beznă într-alta” -, sfâşiată de pete de alb şi împroşcări de sânge (o adevărată alchimie androgină: „pentru ce Domine ne-ai făcut bărbat

şi femeie / de ce ai tăiat planeta aceea de carne fierbinte”).

Motoul oferă o cheie pe dos. Visul împrumutat de la Dostoievski se cere răstălmăcit - e sigur că poeta nu-şi doreşte să fie o „precupeaţă durdulie”, fiind şi recunoscându-se „înaltă senzuală alcătuită din muchii reci nervoase”. Nici să-i împărtăşească precupeţei credinţele „de-a pururea, definitiv şi irevocabil”, renunţând la trufia unui eu vulnerat. Să aprinzi o lumânare „cu toată inima” ar însemna să nu-ţi mai fii centru şi margine deopotrivă. Se poate reţine însă altă sugestie. Deşi, cum uşor se poate vedea, tonul androgin este cel mai puternic şi în *Apocalipsa după Marta,* feminitatea îşi face drum spre suprafaţă prin jupuiri repetate, sfidătoare. Are superbia celui care-şi recunoaşte limitele, dar şi forţa dinăuntrul lor. Psalmii Martei Petreu sunt de o violenţă aproape insuportabilă. Se aude, ca un uruit subteran, ceva din nimicul înalt al nomothetului Blaga şi din exasperarea argheziană („Te-am căutat peste tot. Am râvnit măcar urma ta / vreun sens mărunt încifrat în bărbat în trimisul tău pe pământ / / Apoi n-a mai urmat nimic…”). Psalmii se aşează astfel, firesc, într-o tradiţie şi-şi asumă o ascendenţă. Poeta împrumută programatic, cu o ironie scrâşnită, un vocabular scriptural - despre iertare, milă, ispită, mântuire -, pe care-l surpă sistematic. *Domine,* cel invocat cu aproape ireverenţioasă constanţă, este o absenţă pregnantă, cu sensul ivit din chiar absenţa sa. E un Domine al nepăsării (negândirii), nelucid şi care şi-a pierdut *Sophia.* „Mecanism în luptă cu sine”, poeta insultă Divinitatea, o sfidează repetat, ca-ntr-un canon marcat periodic de acel *Oho!* al ţipătului lui Munch: „Eu doar îmi port scâncetul Domine / (oho! scâncetul meu sub tălpile tale crăpate) / Cu scâncetul meu / eu doar izbesc în inima ta apărată şi grasă”; „Cu mâna sprijin cerul ca pe o galerie de mină / Mă iluzionez că norul acesta negru şi pântecos aproape târâtor / ai putea fi tu…” „Unde eşti Domine?… Am martori pentru nepăsarea ta faţă de cele lumeşti”;

„voiam scriind poemul să fac o gaură-n cer. Da. Doamne. Cerul. Al tău”.

Marta Petreu renunţă treptat, cu fiecare volum de versuri, la abundenţa, uneori excesivă, a verbelor, menită să sugereze un dinamism autoritar şi tăios, pentru a se aşeza în teritoriul lucid şi vorbitor al substantivelor. Cele mai multe dintre ele sunt încă ambigene, deci androgine - un masculin singular şi stingher visează feminitatea accesibilă, o vreme, doar în pluralitate, mulţime, gloată. *Creier, trup, măcel, vis, întuneric, semn, sens, nod, hohot, obicei, zid, câmp, uter, pergament, fum, clopot, pământ, verset, cer, extaz, rău, neant* - ambigenele rămân repere însemnate, cu ele se poate construi, se poate ţine în frâu un feminin al vulnerării: *nimicirea, frica, greaţa, boala, moartea, bezna, trufia, groaza, putreziciunea, cenuşa, singurătatea, noaptea, disperarea* însăşi, „ca o fată subţire”. Tot cu ele se poate descrie cu precizie „infernul de uz personal” consunând „singurătăţii trufaşe”, se poate domestici coşmarul până la a imita confortul lichidului amniotic. Verbele se atenuează, substantivele apar din umbra lor, îşi declamă tot mai net statutul suveran. Numind „înstăpânirea” asupra lumii, substantivele feminine iau „în stăpânire” spaţiul poemului şi scot din anonimat faţa dublă, ezitantă, a ambigenului. *Apa, piatra, sfera, marea,* dar şi *privirea, durerea, amintirea, momirea, mărturisirea, existarea* - bogatele infinitive lungi - iau în seama lor vorba şi fapta deopotrivă. Nu întâmplător apar versuri precum „mă doare durerea” sau „nimeni nu mă priveşte-n privire”. Ele marchează substantivizarea perspectivei, asumarea deschisă a feminităţii, altădată pierdute (într-un gest de frondă) sau consumate (într-un efort de parvenire în lumea condusă falocrat). Deconspirarea brutală a visceralităţii ca damnare („Ştiu - trupul meu mă va vinde”), a feminităţii ca înstrăinare aduce cu sine mânia şi declaraţia de independenţă.

Specia neterminată e resimţită ca o povară, dar

neterminarea stă în permanenta înfruntare a celor două genuri. *Prânzul totemic* poate fi citit şi ca soluţie utopică: *înghiţirea, încleştarea, încolăcirea, înfulecarea* unuia de către celălalt promit unitate. Sentimentul morţii ca sfidare a biologicului, a contrariilor, traduce nostalgia unei lumi androgine, în care existenţa simultană a îngerului şi a sudorii morţii e antrenantă, ispititoare. Împerecherile androgine (oximoronice) sunt frecvente. *Tandreţea* e de *măcelar, limpezimea, tăioasă.* Eul insomniac, hărţuit - „pe muchie stau” - încearcă sincronizarea unor „zone” deja sincronice: *mintea şi trupul, mentalul şi visceralul.* Masculinul ca intermediar prin care se vede lumea e o iluzie („Ei pălăvrăgesc înfulecă mârâie dorm”). A numit-o, conform tradiţiei, dar n-o ştie deveni. „Amestecă substantivele tale cu verbele mele / Poate iese o frază. Un semn” - era o invitaţie la recunoaşterea esenţei androgine. La recuperarea ei - „trupul e încă departe” -, la ontologizarea visceralităţii prin *examinare verbală.* Între timp, femininul, prin infinitivele lungi, şi-a demonstrat forţa de cuprindere a nimicului existenţial („Trăiesc nimicul - sunt desculţă şi singură”), *existarea* descriindu-se ca un mănunchi de consecinţe a căror cauză e indescifrabilă, rătăcită: „Da. Există / înalta rostogolire din ceruri înalta cădere din Grădină // (Grădina - însă - nu ştiu dacă există)”. Verbul *mima* stăpânirea lumii şi identificarea unui rost. Se autoamăgea. Infinitivele lungi se aşează cu crispată seninătate în *materia neagră* nemaisperând decât inutile întrezăriri de galaxii albastre. Fiindcă „E exclusă mântuirea. Punct”.

„Repetent la procesul de adaptare”. *Trăgătorul la ţintă,* cartea de poeme semnată de ANAMARIA POP (1999), reuneşte două cicluri: *Poeme înainte de ore 124* (zece poeme apărute în volumul *Coridă,* 1983) şi *Trăgătorul la ţintă* (poeme dintr-un volum cu acelaşi titlu care ar fi trebuit să apară în 1985). Oricât de adevărate, notele cu care autoarea ţine să-şi însoţească volumul mi se

par doar resentimentare şi tardiv-teribiliste. Chiar dacă fac parte dintr-o regie presupusă de efect, ele vin atât de târziu şi cu argumente atât de fragile (primele zece poeme au apărut, nu contează cât de „structurate”, iar tăcerea criticii ar putea avea multe alte cauze; celelalte ar fi putut prinde uşor valul de apariţii de după '89) încât ratează ţinta. Dacă alegi să ignori indicaţiile de lectură ale poetei, descoperi poeme în stare să se ţină pe propriile picioare (nu doar metrice!), subversivitatea fiind, neîndoielnic, partea lor cea mai slabă. Subversivitatea strict datată, vreau să spun. Săgeţile lor au bătaie lungă, se potrivesc cu orice societate (de vreme ce paradisul terestru întârzie să se instaleze), şi statura lor e general-umană. Narativitatea lor, bine strunită prozodic, creionează scene din viaţa subţire/subţiată dintre milenii, având efectul unui manifest *hot* în mediul *cool* al contemporaneităţii („Mi-e dor să scriu iarăşi poeme de dragoste /…/ Mi-e dor de ierburi fermecate /…/ mi-e dor să alergăm prin ploaie / să mâncăm cartofi prăjiţi /…/ Mi-e dor de cutiile pline cu vise şi speranţe / aranjate frumos, în ordine, pe tarabele din talcioc…”). „În această gară unde îngheaţă /…/ până şi zâmbetul”, poemele îşi păstrează umorul, oricât de galben ori de acid („Important e ca măştile pictate cu grijă (culori garantat vegetale) / să nu-şi piardă umorul”). Secvenţele decupate dintr-o realitate devia(n)tă alternează, cu o ştiinţă remarcabilă a incitării la starea de veghe, tuşele expresionist-macabre şi pastelul („De trupul acestei femei în fiecare noapte se spânzură câte un bărbat / într-un echilibru incomod, banal” şi „Din valiza domnului care stă pe locul cu numărul nouă / înflorirea de capă a ieşit pe fereastră şi s-a umplut de rouă”). Plictiseala, dezgustul, sinuciderea şi mai ales inadaptarea la „cursurile de reciclare” impuse de societate sunt teme ale unor poeme de o fluenţă crispată, cu o expresivitate scrâşnită. Obsesia alb/negrului conduce spre jocuri de cenuşiu, stridente prin chiar încăpăţânarea lor monocromă („Dar nu mă mai mir /

de nimeni şi de nimic nu mă mai mir”). Scurtcircuitarea „normalităţii aberante” impregnează poemele celui de-al doilea ciclu cu un gust amar excesiv, dorul de plecare echivalând „chemările de dispariţie” („De moarte nu mi-e frică / dar când se apropie întunericul / în fiecare zi la aceeaşi oră / o frică fantomatică îmi topeşte oasele”). Amplul poem *Aventura trăgătorului la ţintă* scandează halucinant întru gloria/moartea zeilor, adăugând tuşe succesive unei atmosfere carcerale insuportabile („Te avertizez: toate ieşirile sunt blocate / tavanul alb, gol striveşte domol orice speranţă de evadare”), cu decor de spaime gâtuite şi rânjete deznădăjduite, eşuând în „alungarea scribului”. Trăgătorul la ţintă „a pierdut şi ultimul tren spre suflet”, obligat să se recunoască „repetent la procesul de adaptare”.

„Om singur lângă om singur”. Fiindcă „nu se ştie niciodată cine pe cine, cine cu / cine şi când şi la ce” şi „nu mai contează dacă sau dacă nu”, se poate presupune încă de la primele pagini ale volumului *Podul* (2000) că ne aflăm în faţa unui poet al nominativelor, căci acuzativele sunt excluse ori se exclud axiomatic din calculul existenţial. Din referinţele critice am reţinut că poezia lui IOAN ES. POP e „densă şi stranie” (lucru verificat, de altminteri, prin aglomerarea de nominative nesigure şi năuce, care şi-au pierdut autoritatea şi rostul, rămânându-le doar îngânarea monotonă, în ecou, a numelor lor prime); că se va spune cândva că este vorba despre un mare poet, niciunul dintre comentatori neîncumetându-se s-o spună, maiorescian, aici şi acum; şi că acest mare poet recurge la „asumarea naufragiului şi spaimei pentru a le revoca într-o viziune dramatic-lirică, homeopatic funcţională” (în lectura lui Laurenţiu Ulici, şi el om al septentrionului - apropo, în *mar*-ul regăsibil în întregi fraze lirice aş vedea mai degrabă obsesia *Mara*mureşului decât a mării, obsesia unei margini de mare dispărută). Nominativele subscriu frazei lui L. Ulici. Carenţa de existenţă („Aici viaţa se bea şi moartea se

uită” poate fi, într-adevăr, un vers sâcâitor ca orice etichetă) ori alergia la excesul (imaginar) al trăirii sunt vindecate prin exerciţii de *fire* în timp şi spaţiu. Un fel de rânduială - aşa a fost să fie - e recapitulată pe îndelete, cu trăgănări de doină ardeleană şi cu speranţa, vagă şi încăpăţânată, a descoperirii unei ieşiri. Poemele sunt naturi statice cu *umbre* mişcătoare, descrise (cântate) ca-n picturi naive trecute, în van, prin şcoli înalte. Totul *stă, pluteşte, este,* într-un trecut etern şi confuz şi un viitor incert, între care prezentul îşi numără alb averile: „este vinerea şi este seară”, „e un ceas în cameră”, „e şi un pepene roşu”, „e trei dimineaţa”, „aia-i fereastră, uşa-i dincoace” (o uşă coşmardescă, desigur, în lumea nominativelor cu verbe zadarnice: „7. **batem în uşi să ne deschidă să ne** lase să ieşim, dar cei de dincolo nu ne aud şi / bat şi ei în uşi să le deschidem să iasă / şi când se deschide dăm tot peste noi / dar nu ne luăm în seamă şi zicem noi vrem să ieşim / şi ei zic vrem să intrăm, nu luaţi cu voi uşa, / n-o să avem ce descuia la ieşire, / o să rămână gol în perete, / n-o să avem de unde ieşi.”). Dialogurile nu pot fi decât sumare şi cu toate valenţele libere: „mircea a zis vai şi lumea a zis vai am zis / vai”. Numărătoarea prin nominative continuă canonic şi poate cuprinde orice când „totul este posibil şi / nimic nu mai are rost”: „12. **îşi sărbătoreşte ziua. e fericit. pe** / masă lumânări, farfurii, pahare. e fericit. are treizeci de ani de / moarte de la naştere încoace”.

Citind şi recitind poemele lui Ioan Es. Pop pentru a identifica gustul de madlenă al memoriei mele livreşti, două secvenţe am putut scoate la suprafaţă. Mai întâi, cântecele pe care tatăl meu, maramureşeanul, mi le cânta în copilărie, iar eu le percepeam ca pe nişte stranii descântece cu „Mamăle, tatăle”, cu „Bată-te de birăuţ, / Drumul ţării cel lunguţ”, cu „Peste deal Văsâi…”. Genitivele nu pot fi frecvente într-o poezie cu rădăcini de Ardeal de nord - apartenenţa nu intră în discuţie,

posesiunea e mai degrabă interioară. Doar atât că nu i se mai ştie rostul când „drumul ţării e lunguţ”. Cea de-a doua secvenţă mi l-a adus în minte pe Jack Kerouac, cu *jam-session*-urile sale monotone, cu naivitatea refrenelor de jazz, improvizate şi libere fiindcă nimic din lumea mare nu li se supune. Am senzaţia că la Ioan Es. Pop funcţionează acelaşi tratament liber al materiei verbale şi existenţiale, acelaşi ritm legănat, cu paşi mărunţi, într-un *swing* care visează orizonturi nesfârşite şi răspunsuri. În *Banchetul,* de pildă, se descrie o *saga* ordonată şi implacabilă. Lumea şi viaţa ca o încăpere cu paturi pe vârste şi generaţii, fiecare urmându-şi lin mutarea din unul în imediat următorul: „aşa a fost mereu în casa noastră: / trei paturi prin care trebuiau să treacă / pe rând toţi. şi fiecare, vreme de generaţii, a / urmat acest traseu şi asta a devenit cu timpul lege / şi pe asta s-a întemeiat casa noastră”. Încetineala, aşteptarea, încleştarea lungă şi ascunsă ocultează legea adevărată a zilei: ne naştem pe rând şi murim pe sărite. Om singur lângă om singur, improvizează în partitura eului liric descântece de aflat un rost. „Du-te mai departe, ins nemişcat”, căci „aici viitorul / aproape-a trecut”.

Vezi şi *Ieudul fără ieşire*, 1994; *Porcec,* 1996.

Fără vârstă. Vârstele traversate de poetul ADRIAN POPESCU pentru a atinge fără de vârsta încep de la copilul rătăcitor prin „pulberea lumii”, îmbătat de apartenenţa la „seminţia de stele” („odată am ştiut să zbor, odată / Dovadă n-am, dar îmi aduc aminte”), continuă cu iluminări secrete ale celui pariind pe flacără şi cuvânt („cine nu crede în cuvânt / nu crede în el însuşi”), cu strania cutremurare, blând-ezitantă a unei metafizici încă tulburată de visceralitate, lumina fericită alternând cu penumbra şi prevestind un grăbit crepuscul, o încuibare în sine. Cu privirea tot mai aţintită asupra a ceva „mereu indescriptibil”, îşi exersează „tăria de a rămâne aşteptând până la capăt”, în murmurul tainic al elementelor, şi de a

tenta decuparea cărnii muritoare după un „tipar sideral”. Delicat, prelins printre lucruri, dar luând mereu seama la fiinţe, Adrian Popescu îşi ţine cu amândouă mâinile lipită de chip o mască a sobrietăţii, a morocănoasei, canonicei bune-cuviinţe, a supunerii şi umilinţei. Însă îi alunecă neîncetat printre degete un surâs şi o şăgălnicie, o copilărire sau o caldă duioşie înţelegătoare. Nimic prefăcut în această împerechere a măştii cu cea mai năucitoare sinceritate. Verticalitatea sa e uşor adusă de umeri, gata să îngăduie plecări şi aplecări, stricteţea poruncilor se îndulceşte sub adaosuri metaforale, asprimea îi e prefăcută şi capricioasă ca o femeie. De altminteri, toate locurile de pe harta poeziei sale sunt feminine, ici-colo potenţate de un ambigen androgin. Iată-le: *Umbria, Focul şi sărbătoarea, Câmpiile magnetice, Suburbiile cerului, O milă sălbatică, Proba cu polen, Vocea interioară, Călătoria continuă, Pisicile din Torello, Fără vârstă*. Un singur masculin în *Curtea medicilor*. Întâmplarea se datorează, fireşte, mai întâi feminităţii limbii române - toate cuvintele importante pentru descrierea dimensiunii româneşti a existenţei sunt feminine - feminitate asistată de un ambigen cu „dublă personalitate”, cu acces la valenţele androginiei. Dar e la fel de adevărat că Adrian Popescu are o structură fundamental feminină, atributele agresiv masculine fiindu-i străine; ca oricărui adevărat poet, de altminteri. *Sărbătoarea, cerul, mila, călătoria, cărţile cu foşnet suav, Poezia* însăşi invocată cu şir de feminine - *copila, femeia, înţeleapta, nestatornica, fidela* - sunt prelungiri fireşti, moduri de a fi ale unui „Ovidiu valah, / menestrel transilvan, / răzvrătit franciscan, / îndârjit umbrian, / crelin nesupus.”

În *Fără vârstă* (1998; cuvânt înainte de Dan Cristea), este invocat „adolescentul ce-am fost”. Ne-vârsta interioară vede în călătoriile reale sau imaginare *ceea ce vrea să vadă*. Ca urmare, locurile evocate cu un exces de toponime, de o sonoritate ce-şi ajunge şi aruncă în

imprecizia visului orice itinerar, sunt copleşite de *stări* şi amintiri închipuite. Ochiul se deschide înăuntru. Acolo descoperă „extazul aproape păgân”, „fluidul aburos al elementelor conjugate” şi un „gust de Paradis”. Vreau să spun că regăsind, cu „fericită disperare”, „copilul înaripat şi banal de care fugisem mereu”, Adrian Popescu nu semnează un jurnal liric de călătorii. Dimpotrivă, fiecare poem e nu o plecare, ci o reîntoarcere; locurile memoriei sunt, *toate*, înăuntru, au devenit, au fost întotdeauna rădăcini. Cărările Paradisului terestru au fost dinainte trasate în zboruri onirice de recunoaştere. Confruntarea cu realitatea lor fizică e simplă supunere la reguli de supravieţuire: „Distanţa dintre mine şi zburătoare ferm trebuie menţinută / pentru a supravieţui amândoi” şi „ca de ploaie, de vârstă să fugim în galeria cu portic”.

Geografia reală e, desigur, oricând identificabilă. Dar nu ea contează, ci geografia imaginară a poetului. Adrian Popescu a descoperit în această lume locuri pe care le-a adoptat şi le-a apropriat firesc graţie „cheilor” pre-destinate ale locuirii sale poetice. E fals, atunci, să spui „am fost şi eu acolo”. Nu poţi spune decât: „pot visa, de-acum, şi eu, călăuzit de vers, acele locuri.”

O încercare de genosanaliză asupra celui mai proaspăt volum al poetului nu face decât să întărească portretul deja intrat în istoria literaturii. *Oglinda, vocile, vibraţiile*, „subtilele *mişcări* ale dublului astral”, traduse prin *fervoare, mânie* (mereu blândă), *pasiune, febră, înfiorare, însoţire, părăsire şi împăcare în „candela braţelor”* păstrează tonalitatea feminină a versurilor, cărora ambigenele le adaugă accentul personalizant: *miros* jilav, *nume* uleios, *strat* de aur, dar mai ales „un *susur* de apă curată” şi *„mâlul* fierbinte, prefirat printre degete”.

Aş încheia pe această din urmă diadă. Regăsindu-şi oricând adolescenţa în trupul fără vârstă („Târziu mi-am pierdut inocenţa adolescentului, / când eliberat mă credeam de ispitele lumii, / acum mai seamăn eu sfântului

ce vorbea cu păsările, / sau sunt doar o pasăre pe care o hrăneşte / din milă Dumnezeu?”), Adrian Popescu este locul comun, cutremurat de o blândă, stăruitoare restrişte, al celor două feţe, amândouă adevărate şi susţinându-se reciproc - puritatea şi macularea, apa curată şi mâlul. De aceea, în versurile: „Căzut în păcatul de-a iubi efemerul, / viaţa mea e moartea, ca plată a căderii” mi-aş îngădui, în loc de comentariu, o îndreptare: „… ca *răs*plată a căderii.”

Gândirea continuă, aşa, ca în vis. „O adevărată poezie a realului ar trebui să fie *vizionară* în *simplitatea* ei aparentă, simbolică şi complexă, construită pe o structură mentală de profunzime, cu grijă ascunsă în straturile textuale… Poezia de care vorbesc nu e una a «lipiturilor», ci a faptelor, lucrurilor, personajelor *în legătură*… (1987); „Un *fragmentarism sinergetic*, al montării eşantioanelor lumii cu adevărat semnificative într-un scenariu care să exprime un întreg, care să contribuie la coagularea coerenţei” (1988); „Scrisul… o formă de a găsi pe bâjbâite ceva care să semene cu tine, aşa ca în vis, când te solidarizezi cu o fiinţă care pare a fi tu.” (1996); „Cred că în zilele noastre scriitorul nu are cum să nu ţină cont de gândirea continuă şi uluitoare care-l înconjoară. Şi «gândirea» aceasta despre care vorbesc e pretutindeni, în lucrurile mici sau - pentru unii - nesemnificative.” (1998)…

Am ales, în loc de prolog, aceste câteva decupaje dintr-o carte despre „iedera scripturală”, *Volubilis* (1998), în care, pe urmele Hortensiei Papadat-Bengescu, SIMONA POPESCU - dezinvolta eseistă - transferă asupra scriitorului în general natura agripantă a femeii (*învăluire, încolăcire, acoperire* - *ocrotire?*, *agăţare*). Eseuri mai vechi şi mai noi se ordonează de la sine graţie coerenţei interioare - „simonităţii”? - pe care autoarea o cultivă cu o încăpăţânare verticală, asemeni unui grădinar. Temele mari - pe care, în două vorbe, le-aş numi *legă(tu)ri* şi *dezlegări*, cu toate „frunzarele” de subînţelesuri posibile - sunt mereu aceleaşi, însă nu şi monotone. Le găsesc în

poemul-carte *Noapte sau zi* (1998). Deşi se preling unele în altele, „visele de peste noapte” şi „simţămintele de peste zi” se supun unei tradiţii nu neapărat susţinute de limba română - printre puţinele în care *ziua* şi *noaptea* sunt ambele feminine! Spectacolul nopţii e de o feminitate agresivă, colcăindă; o magmă aţâţătoare, cuprinzătoare, o beţie bâjbâind în căutarea vieţii trecute şi viitoare, gata să scoată la iveală legături uitate, să reconstituie, după legile unei coerenţe bizare, structuri: „... încep / să crească / aburii tari ai nopţii / să-şi facă loc neştiutul / să se-ntindă pe dedesubt rizomii otrăviţi / pe când se ţes arătările noi / turbioanele pâcla sub soarele întunecat”. Feminitatea preia funcţii oprite, invadează „limanuri de tihnă”: „Cum trece *raza* de lună uitată / fecundând *creierul* moale şi cald”. Raza e cel puţin androgină, în sens macedonskian, fiind impulsul necesar creierului întârziat sub regim diurn („Sunt zile când lumea-i prea simplă / şi-o ştii pe de rost”). Fiindcă, dacă totul se leagă „în întunericul rotitor / în burta camerei”, ziua are suficienţa rece, „activistă”, superficial responsabilă a masculinului - e o zi „întunecată şi bătrână”, cu lumini, tresăriri, jumătăţi de sensuri împrumutate viselor, coşmarelor nopţii. Vedeniile zilei par mereu secunde, derivate: „Sunt un magnet de carne şi nervi / spre care / vin piliturile străine / se-amestecă / m-acoperă / de nu mai ştiu de mine.” Aş remarca iarăşi că răzvrătirea Simonei Popescu este mereu aspră şi suavă. Între vis şi veghe, gând şi cuvânt, „simonitate” şi lume, poeta experimentează învelişuri, multiple personalităţi verbale cu care, într-un taifas neobosit şi de o stranie seninătate, caută *miezul*. Poemul - deşi ivit dintr-o sensibilitate şi inteligenţă înrudite cu cele ale Martei Petreu, de pildă - nu atinge niciodată infernul, monologul în pustiu, jupuirea, confruntarea atroce cu propria scindare, ci păstrează încă urme de basm (în vreme ce Marta Petreu a încetat să-şi mai spună poveşti, deşi le-a disecat impecabil mecanismele). Întrebările au ochii mari

ai Alisei în Ţara Minunilor: „şi-n fulguraţii scurte / când vezi / de unde e... ce vezi?” Chiar dacă fântâna de acces e „de ceaţă”, dicţia poemului (nicidecum „albă”!) ţine, încă, spaima în frâu, n-a fost smuls ultimul văl. Curiozitatea e pură, încercările de a se potrivi cu lumea din jur au doar o uşoară crispare, nu şi disperarea netă, înaltă, rotundă, aş zice, din „apocalipsa” Martei Petreu. Aici mai sunt spărturi, bănuiala că răspunsurile ar putea fi, cine ştie? mântuitoare: „În vis, se întâmplă să mă văd ca prelungire a ceva. A mea?”; „Şi experienţa asta nu intră şi ea oare în urzeală, în melodia ta?”

Prelungită din „tratatul” despre plictis, „se-mparte fiinţa-n două la ceasul plictiselii”. În *două* sau în mai *multe*. E multiplicată şi... feminizată. Ruperea, frângerea, tăierea, indiferent ce rupe, frânge ori taie, feminizează - o fac în *două*, ori în mai *multe*. Fiindcă lucrurile şi fiinţele, plurale, sunt, în română, feminine. Oglindirea, umbra sunt şi ele feminine. Gândirea, fiind şi ea răsfrângere, nu putea fi decât feminină. „Linişte, măi, că îmi visez gândirea!” Celălalt, om al faptei, diurn, e vinovat de „zgomot”, „huruială”, „foşgăială”, „vorbărie arţăgoasă”, „ciripeală agresivă”, bruiază „arta nedumeririi”. Excepţionale „peripeţiile” Simonei Popescu în tărâmul gândirii, al visului, al dublului (multiplului). Una dintre enigmele „neexplicate” - aceea a legăturii dintre gând şi cuvânt şi dintre amândouă şi miezul fiinţei - este verbalizată în despuieri rotitoare, în aproape-prăbuşiri, semnul situându-se artificial pe ritmul zilei cosmice - Noapte *sau* zi, nu noapte *şi* zi, introduce îndoiala încă din titlu şi o întreţine de-a lungul întregului volum. „Forţa-pală” a nopţii e privilegiată. Coşmarele ei, oricât de terifiante la prima lectură, de doldora de o recuzită quasi-demonică, împletesc legături, ţin forţele rebele laolaltă, incită, provoacă spaime, buimăceli, milă, greaţă („Mi-e greaţă brusc şi *ştiu* / că nu-i scăpare”), sunt vii, au durată („şi înainte / şi-napoi / e cale lungă...”), pot fi străbătute cu

sufletul la gură şi antenele în alertă. Ziua, în schimb, e spulberată sub presiuni străine, personalităţile „simonidice”, prinse într-un spectacol uimitor, tensionat în timpul nopţii, dispar lăsând în urmă o coajă vulnerabilă, fragilă: „Mă plictiseam de groază / culori difuze dantele-ameţitoare de imagini sterpe / vârtejuri lente *nimic nu se lega* (s.n.) / o forţă incredibilă stătută / mă împărţea în tranşe...”; „Îmi pregătesc ieşirea din mişcare. // Vine ea Noaptea iar!”

Jurnalul plurivoc, rezonând fin (şi afin) la (toate) semnalele contemporaneităţii, cu dezinvoltură copilăroasă (adică păstrându-şi intacte uimirile şi nesfiindu-se să le mărturisească), ironic şi „ficţionar” („Ca să-nţelegi e nevoie de un coeficient de ficţiune”), *Noapte sau zi* îţi lasă pe limbă un gust de „soare tânăr revărsat în oglindă”.

Marin Sorescu. Despre MARIN SORESCU am scris doar „referenţial” trimiţând la stilul său atunci când aveam de definit opera altora. Îmi era, cu alte cuvinte, subiect înainte de a-mi deveni obiect. Fişe, note, însemnări pe marginea cărţilor sale îl descriau ratând, o simţeam prea bine, cheia. Viziunea soresciană ţinând de calitate, de esenţă, de mişcare proprie, „inglobantul” literaturii sale îmi aluneca printre degete. Portretele, unele dintre ele, îl izolează într-o facil reluată şi preluată ecuaţie ludică, umoristică. Lipsite de perspectivă, îl rup nepermis de tradiţie. Fiindcă, pentru a fi el însuşi, poetul descinde. Sorescu îşi făcea intrarea în arenă cu „părinţi” imaginari, împrumutaţi temporar - vezi *Singur printre poeţi*. „Marca” avea să prindă şi să se dovedească rezistentă. Zeci de pagini exegetice îl vor închide în „singurătatea” lui.

Iată că *Poeziile alese de cenzură* (1991) - nicidecum „perla creaţiei soresciene”, cum exagerează, păgubitor pentru poezia lui Marin Sorescu, Dan Zamfirescu - mi-au relevat o filiaţie pe care o presimţeam de mult fără a o putea numi. Poate fiindcă sunt, într-un anume fel, mai puţin supravegheate, cu o alură, voită ori nu, de jurnal,

aceste poezii au ridicat vălul: Marin Sorescu face parte din familia de spirit, rară, a lui George Bacovia. Apropierea poate părea, recunosc, şocantă. Fără a ştirbi în vreun fel originalitatea celor doi poeţi, lăsându-le întreagă retorica proprie, individuantă, identific atitudini congruente, mişcări lirice asemănătoare. Iată câteva: asumarea cotidianului în datele lui cele mai banale, mai puţin spectaculoase, mai umile, şi înregistrarea lor cu o dez-mirare (grimasă la Bacovia, rictus ironic la Sorescu), care le scoate din anonimat transformându-le în emblemă a condiţiei umane; expurgarea oricărei formule tradiţional „frumoase”, dinamitarea sistematică a convenţiilor literare, ignorarea anume, semnificantă, a pitorescului, suavului, decorativului; somarea cititorului să vadă criza în elementar, în obişnuit, în primar; greutatea de plumb a existenţei diurne - turnată în căderi şi sumbre atârnări la Bacovia, tradusă pe dos, cu aparentă uşurătate, în dez-văluiri ca-ntr-o doară la Sorescu; simplitatea tragică a compoziţiei, lucrată în gri-cenuşiu la Bacovia, în tonuri pure, de aberantă imponderabilitate la Sorescu; interioritatea obstinată a perspectivei - eul situat în centrul arenei receptând, isterizat de plâns ori de râsul galben, toate loviturile lumii; monotonia ca dimensiune funciară a fiinţei, lamentată în refrene lugubre la Bacovia, sonorizată în jocuri pe buza prăpastiei la Sorescu; transcenderea elementarului, a prozaicului, a meschinului nu prin operaţie metaforală, cathartică, ci prin refacerea drumului înspre corespondenţele prime; deconspirarea semnificaţiei majore, în ordine existenţială, a derizoriului, a minorului; capacitatea de a atinge duioşii extreme prin eliminarea recuzitei de gen şi exersarea unei comunicări imediate, de o sinceritate disperatăĽ Paralela merită o dezvoltare amănunţită.

Deocamdată, câteva cuvinte despre *Poezii alese de cenzură*. Deşi cuprinde poezii declarat conjuncturale, cu aluzie transparentă la stări de lucruri databile şi

irepetabile, volumul acceptă lectura în două registre; unul „terestru”, retrospectiv, altul suspendat, prospectiv. Nu avem de-a face cu un soi de fosile, exemplare de muzeu ori de album, moarte o dată cu împrejurările care le-au provocat. Dimpotrivă, pot fi citite dinspre trecut înspre viitor. Evaluarea trecutului pare să fie, de altminteri, singura formă de viitor la care mai avem acces: „Ni-i viitorul înapoi” (*Mă uit*). Să ne amintim că, în tectonica secolului nostru, vechiul regim oniric, cel premonitoriu, a fost abolit în favoarea visului legat exclusiv de trecut („Şi căutând în vremi trecute tâlcuri”, „Mă prăbuşesc cu visu-mi dedesupt!”). În acest „secol orb ce delirează” (*Aici*), Marin Sorescu vede prelungirea „agoniei unui veac suspect” exasperantă pentru Bacovia. Ştiu amândoi că „începe timpul lumii sfârşite” (Paul Valéry) şi că simptomele nu trebuie căutate prea departe şi nici mascate cu vorbe frumoase. Vremea nu mai e decât „o hemoragie / De zile, otrăvite la izvoare”, climatul de angoasă, de nevroză, de nihilism s-a generalizat. Aşa stând lucrurile, accentul nu mai cade pe filele de dosar social şi politic, simple manifestări particulare, „provinciale” ale unui rău cosmic. Mişcările fiinţei în spaţiul scriptural, de veghe, contează în primul rând. Şi atunci poezia devine zvâcnet, zbatere şi mântuire. („Trebuie să învăţăm să învingem monotonia născută dintr-o dublă absenţă: a Divinului ca amăgire şi a Umanului ca utopie” - Marcel Moreau).

Este bătălia în care s-au înrolat Bacovia şi Sorescu mânaţi, deopotrivă, de o ireprimabilă speranţă. Zdrenţuită, hăituită, încolţită, dar speranţă cu toate acestea. Gândul morţii, permanenţa lui („Cel ce mă scrie, poate-a isprăvit?” - *Prin indigo*; „Căci viaţa-i moarte, moartea viaţă / şi amândouă sunt delir” - *Mişcare*) înseamnă garanţie a măsurii, a lucidităţii, iar scrisul însuşi, poezia, performare a speranţei, sfidare a „inevitabilului de după colţ”. „Când scriu aştept”, mărturisea Bacovia. Aşteptarea este şi

motivul fundamental al poeziei soresciene.

Cele mai multe dintre poeziile volumului apelează la forma fixă (sonet) - nevoia, poate, a unei forme care să capteze şi să supună, măcar iluzoriu, informul, diformul. Perfecţiunea discursului este şi ironică provocare aruncată urâţeniei: „acest delir şi-acest dezmăţ” - *Profeţii mincinoşi*; „cu tine nici nu-ţi vine să mai stai”- *Rău de ficat*. („Aici n-ar sta nicio iubită” ar spune Bacovia). O utopie în plus, „iluminare zadarnică” sau „adaos la delir”, cuvântul urzeşte punţi ale eului către sine. „Fragilă-alcătuire şi capcană”, trupul încape dimensiuni uriaşe, metafizice, când verbul înseamnă „formidabilă / cădere în sine / cu captare de cosmos”; „Tot sapi în spaţii şi te-astupi în gând”. Cele mai frumoase versuri ale volumului numesc deschiderea blând-isterizată a poetului înspre semnele şi semnalele unei lumi tot mai străine, mai ostile, din cauze care îşi sunt şi efecte într-o devălmăşie a legilor ameţitoare. Poezia este speranţă, fragilă, dar unică. „Lumea sfârşită” e acuzată cu violenţă, insistent, poate excesiv - ca la Bacovia - în speranţa că totuşi, în cele din urmă, va cere recurs.

În loc de încheiere provizorie transcriu un poem: „Încet, încet ne ducem / Nu ştim unde, / Bolţii de stele groapa-i corespunde. / Cariul pe cruce litere mănâncă / şi şterge înţelegerea adâncă. / Iar inima în fluviul vremii prund e / Tot curge gheaţa peste ea, s-aruncă, / Şi de granit dacă ar fi, o stâncă, / tot şi-ar ştirbi zvâcnirile rotundeĽ // Şi cum ne tot cărăbănim încet, / Păşind cu stângu-afară din sonet, / Păşind cu dreptu-afară din sistem, // se iscă-un rost de care mă şi tem: / Un invers marş, neînţeles, secret, / ca o psalmodiere de blestem”.

„Că nu sunt vorbele după voia omului”. Aş putea depista în poezia lui LIVIU IOAN STOICIU (*Poemul animal. Crepuscular,* 2001) un soi de exasperare faţă în faţă cu lucrarea/lucrătura implacabilă a limbii. Istoria de echivocuri a deja-rostitelor-întâmplări-ale-fiinţei este

parcursă cu un mecanism de bruiat locuri comune şi de înlocuit (într-o gesticulaţie arbitrară abil controlată) cu libertatea deşănţată pe care o oferă limba (poţi spune orice şi orice lucru spus îşi revendică un loc în teritoriul ceţos al realităţii), dar şi cu încăpăţânarea strepezită, un pic acră şi secret încântată de propriile performanţe expresive, de a propune o nouă ordine. Încă una. În *Crepuscularul* său, pe care îl înţeleg ca substantiv, creat şi adjudecat de poet, cum ai spune „ierbar" sau „insectar", Liviu Ioan Stoiciu nu spulberă neapărat regulile tradiţionale ale sintaxei, ci, mai degrabă, se strecoară atât de aproape de miezul incandescent din care se ivesc şi se înlănţuie cuvintele, încât aparenţele sunt cele spulberate şi rostirea se re-face funcţie de ultimele descoperiri - pe cât de senzaţionale, pe atât de năucitoare. Nu întâmplător, titlurile în ordine alfabetică ale *Poemului animal* sună ca transcrise dintr-o carte de tălmăcit vise. Subînţelesul, unul dintre mai multele posibile, îmi pare limpede - nimic din ceea ce i se întâmplă omului contemporan nu e întocmai ceea ce i se întâmplă, ci trimite la o cu totul altă întâmplare, şi ea nesigură şi lucrând după legi absconse. Stoiciu simte acut „pericolul prăbuşirii din interior". Diagnosticul e pus în urma unei îndelungi, prelungite anamneze. De aici multele feminine de vocabular psihiatric pe care se sprijină schelăria poemelor: *închisoare, dezvăluiri, demenţă, încătuşare, bâlbâială, supunere bleagă, degradare, agitaţie, predestinare, obidă, jenă, frică, moarte, întrebări, oroare, caricatură, somnolenţă, insomnie, neizbândă, mască, ruină, dihanie, oboseală, resemnare, putreziciune, deziluzie, strâmbăciune, împrăştiere, deprimare, îndoială, durere, urâciune, greaţă, nelinişte, suferinţe, presimţiri, lehamite*... Fişa clinică înregistrează, sistematic descendent, *scăderi, căderi, scufundări, sângerări, depărtări, hărţuiri, rătăciri*. Sonorităţile nu aduc nici ele nicio tuşă trandafirie - *plânsete, tropăieli, răcnete, pârlituri, urlete, fâlfâiri, zgomote ciudate, duruit de tobe*...

Umoarea e bacoviană, dar se manifestă pletoric. Expresia e mereu excesivă, uneori redundantă. Paleta geme sub petele de culoare, scrâşnetul metafizic e policrom, alb-negrul nu-l satisface. Contrapunctarea viscerală a enervării creierului abandonat intemperiilor veacului - mereu suspect şi agonic - e şi ea firavă. Inventarierea anatomică din *Poemul animal* e înşelătoare. Cearta continuă, nicio consolare nu oferă căldura trupului când „chiriaşul" e etern-neâmpăcatul. Limba (poetică, nu anatomică) e singura, cu furie exploatată, supapă la îndemână.

„Aş ieşi din viaţă afară". Descris de critici ca un senzual melancolic obsedat să-şi ţină sub control răbufnirile la temperaturi artificiale scăzute, ADRIAN SUCIU îmi pare (în *Nopţi şi zile,* 2000) mai degrabă un copil precoce (bătrân?) rătăcit în decorul vieţii mature, incapabil să-i înfrunte ori să-i accepte compromisurile: „Iubesc tot ce-am lăsat în urmă"; „Dac-ar fi drum înapoi, pe el de mult mi-aş fi / rupt încălţările...". Volumul de debut era şi el al unui copil mereu teribil, degustându-şi precocitatea oarbă, într-o lume deja prea vârstnică (*E toamnă printre femei şi în lume*) oarecum grăbită şi nepăsătoare, lăsându-l *Singur* (a doua plachetă), cu toate poftele proaspete şi nesatisfăcute, ameninţând cu înăcrirea: „neîncăpătoare lume pământul". Un aer stătut apasă toate poemele. Îmbufnat, alintat, imatur cu dichis, poetul traduce în negativ semnele şi semnalele vieţii, rezultatul fiind nu respingerea lor, ci respingerea sa: „Tot ce-ating e cenuşă. Pod năruit. Hăcuire de aripi. / Prieteni mai vin, rar, să mă vadă. E noapte / ca-n clopote, ei se-aşează prin colţuri şi tac. Nu-i / înţeleg şi nu-nţeleg aceste focuri mari de vreascuri. / Şi nu mi-e dor de nimeni". Titlul (*Nopţi şi zile*) sugerează oboseli pripite, monotonie acră, exasperare vânătă, revoltă mocnită cu gesturi uitate. E, cred, o răscruce. Instrumentele senzualităţii prea timpurii şi lacome şi-au secat înfiorarea. O coborâre brutală în

visceralitatea pură - expresivă, necruţătoare, lovită de aripa morţii - ar putea reactiva vulcanul. Deocamdată, substantivele citite pe dos adastă, batjocoresc inutil trecerea, o sfidează cu glas abia auzibil. Răzbunarea e fără obiect. *Pierderi, noroi, cântec de leagăn zdrenţuit, amorţit, inimă de lut, rugina care îneacă tăişul* (cu un subînţeles erotic, de altminteri descifrabil în umbra multor secvenţe), *durerea* aproape laitmotivică, *întâmplarea suverană, fără lumină* sunt tuşe previzibile, tot aşa cum verbele se încăpăţânează să nu construiască: *a tremura, a alunga, a ocoli, a îneca, a cădea, a zdrobi, a putrezi, a coborî.* Placheta pare demolatoare şi mai frenetică decât lasă să se înţeleagă. Vorbele coboară, sapă adânc în lumea „care nu mai e ca la-nceput” şi promit remanieri: „Nu mă răscol. În visul cel nou / moştenesc mari întinderi. Şi spun: / ce-a înecat veacul se-adună la ce-au alungat seminţiile nopţii.”

Vezi şi *E toamnă printre femei şi-n lume*, 1993; *Singur*, 1996.

În metru antic. Asupra a două teme de atât de largă „audienţă”, moartea şi bătrâneţea (*Şcoala morţii,* 1997; *Desfăimarea bătrâneţii,* 1998), VALENTIN TAŞCU adastă cu sfătoşenia cuceritoare a celui care, doar el, ştie totul şi-i poate învăţa şi pe alţii. Acest ton de mic tratat, de îndreptar, de *şcoală* atrage în primul rând cititorii: ţi se spune ceva tainic, ţi se vinde un „pont” despre o „meserie” inevitabilă.

Elegia erotică latină - cea a unor Tibul, Properţiu, Ovidiu - este o alegere excepţională. Are reguli, strâmtorări, organizări, dar şi o libertate învăluitoare a topicii. Sintaxa poate pirueta cu învolburări de dans gitan, o cadenţă scurtă te poartă implacabil de la un vers la altul, ca o viitură. E un vuiet armonic, hipnotizator în fiecare poem. O puritate tulbure. Sfătoşenia, vechimea grea a frazei ţin şi de, să zicem, Ilisafta lui Sadoveanu ori de Neagoe Basarab. Oricum, filele foşnesc a papirus, e un miros de pivniţă veche, aromată, ori de pod miraculos.

Amândouă, moartea şi bătrâneţea, vin de foarte departe, îşi pierd trăsăturile accidentale şi intră în istoria firească a fiinţei. sunt, iată, ambele intravitale.

Să scrii despre moarte şi bătrâneţe pe melodia elegiilor antice, pe partitura la *Ars amandi* e o soluţie uimitoare ca efect scriptural şi ca forţă a mesajului. Faţă în faţă cu două teme atât de grave, chiar posomorâte, Valentin Taşcu alege domesticirea lor în ritmuri. Litania strunită a hexametrilor şi pentametrilor echivalează cu o îmblânzire. Toate detaliile mizere şi respingătoare descrise ca într-o lecţie, ca într-o „învăţătură”, îşi pierd stridenţa şi câştigă în adâncime, în naturaleţe. Călăuza se călăuzeşte şi pe sine. E limpede că organizarea formală îi era poetului necesară. Ambele volume au rame, delimitări, puncte de sprijin şi de echilibru aşa încât înaintarea poate începe, poate intra în detalii şi, mai ales, se poate *încheia* fără a însemna „încheierea” autorului. „Falsul” nu sare nicidecum în ochi, cadenţa e atemporală. Martorul morţii şi al bătrâneţii pare *întreg* şi competent, dincolo de orice îndoială, deşi experienţa sa e, fireşte, incompletă, parţială, trunchiată. El n-a „terminat” nici de murit, nici de îmbătrânit, dar vorbeşte *ca şi cum.* Acesta e farmecul, aceasta e vraja.

Câteva amănunţiri. *Şcoala morţii* este alcătuită din două cicluri. Primul, *Şcoala,* utilizează ca „manual” de predat rând cu rând *Oda în metru antic* eminesciană. Metrul antic este, aşadar, programatic, premeditat şi cumva impus de o autoritate în materie. Marea călătorie, trăită reversibil, deci nefiresc, de autor, este proiectată în magie, în mister. Sfaturile decurg adesea din experienţe pur mentale şi din devieri. *Ars moriendi* stă în vecinătatea lui *Ars amandi,* se pot atinge şi, uneori, confunda. „Pierind adeseori”, omul are la îndemână „moartea mică”, experienţă repetabilă: „Cu mult mai bine-i să mori, / de cât mai multe ori, de cât mai multe ori”. Mai mult, fantasma thanatică e feminizată în aceleaşi intenţii - „E mai

frumoasă şi cu glorie moartea - femeie / decât moartea-bărbat”. Moartea este apropiată cu gesticulaţie erotizantă - ea-ţi cere să fii frumos, s-o iubeşti pe-ndelete, să prelungeşti agonia, să i te supui. Relaţia e din ce în ce mai intimă, mai egoistă: „Şi atunci supus mă îndrept / către unica sursă de moarte / - propria mea fiinţă - / şi-o ascut pe fâşii de cer, cu bulgări de gheaţă, / o ascut până urlă de tăişul ei neted”; „Ea creşte şi lacom mă întreabă / pe mine cu mine, făcându-mă mic, / nevăzut pierind înc-o dată”. Fragmentul de experienţă thanatică directă este detaliat cu incursiuni din trecutul imemorial, într-o refacere a istoriei morţii egală cu istoria fiinţei. Sunt experimentate liric stări succesive - moartea de sine, moartea celuilalt, romantică, moartea domesticită şi cea sălbatică. Câteva dintre ipostazele etnice ale ceremonialului morţii sunt descrise în ciclul secund, *Stiluri de moarte:* egipţiană, ascunsă, hispanică, norvegiană, wikingă, tibetană etc. „De vorbă cu tot ce se mişcă-năuntru”, încropeşte un reţetar alchimic de împăcare cu propria moarte: „Dacă ţi-ai precizat din vreme numele morţii, / privirea ei, culoarea şi modul ei de-a vorbi, / mai mult decât sigur nu mai ai prea mult de făcut”. O altă relaţie cu moartea este exclusă. Excepţionala înscenare din *Adio* despre cum ar fi să-ţi iei rămas bun de la moarte îmi reaminteşte o frază a lui Marcel Moreau: „Avem remuşcarea de a nu fi zei, ca şi cum ar fi stat vreodată în puterea noastră să devenim, avem remuşcarea de a fi muritori, ca şi cum asta ar fi urmarea ignoranţei noastre...” Singurul care poate muri de două ori este „poetul sau omul năpraznic”, adică acela „ce două fiinţe în el poartă” şi se poate desprinde de sine, o vreme, ascultând de trinitatea valorantă *femeie, vis, moarte* şi purtându-se de mână printre adevăruri ultime.

Defăimarea bătrâneţii dejoacă „greaua povară a vârstei” prin privirea ei neruşinată în faţă. În aceeaşi ritmare somptuos-elegiacă, dar cu o alerteţe în plus fiind vorba, de data aceasta, de o experienţă în curs, nu de

rememorarea unui episod trecător, semnele de taină sunt inventariate cu un surâs extrem de eficace în colţul gurii. Pierderile („Tot ce era cât se poate de simplu: / curtea şi laţul, locul şi braţul, / inima caldă, culcuşul, tăierea, / vraja diversă, ritmul, plăcerea, / vinul şi vina, omorul încet, / pasărea duhului vânată pe piept, / pipa şi pacea, versul molatic, / umărul dulce pus pe jăratic, / palma fluidă, gâtul zglobiu, / venele arse în tocul cel viu, / geana deşartă şi glasul scăzut - / totul, chiar totul pe rând s-a pierdut") aduc o înţelepţire iconoclastă şi un discret haz de necaz. „Zarea strâmtă şi neputincioasă" a senectuţii se deschide neaşteptat sub întorsături de logică de o eficienţă netă: vârstnicul poet e gata să ia fetele „sub aripa mea, care fiind că / n-a fost niciodată aievea, / nici n-a putut / să se frângă şi nici să se plece". Locul amintirii a rămas neschimbat şi-n el pot fi înscenate „dezbătrâniri". Organizarea intervine şi aici mulcomind restriştea şi dând iluzia că trecerea poate fi stăpânită. Sub potop de feminine şi de ambigene androgine, sunt numărate *degradările,* e desenată migălos şi exorcizant *anatomia senectuţii,* se intonează versuri-descântece *aproape funebre.* Cumpăna, îndoirea, melancolia, durerea, povara se ameliorează în repetate poeme cu titlul *Les filles* şi *Les femmes* - o pendulare extrem de expresivă între ce-a fost şi ce n-a fost să fie. Ca şi în cazul morţii, bătrâneţea se înfrumuseţează pentru cel ce *ştie:* „Cât nu începi să uiţi pe unde eşti / şi nici nu-ţi faci iluzii că te afli / în altă parte decât adesea ţi se pare / e foarte, FOARTE BINE, / şi poţi să-ţi zici că nu e PREA TÂRZIU*, /* deşi târziul… VINE!"

Şcoala morţii şi *Defăimarea senectuţii* nu sunt cărţi ale resemnării, ci ale lucidităţii care ştie să-şi alăture expresivitatea până la a stărui obsesiv şi cumva *luminos* în mintea cititorului. Să citez, în loc de încheiere, o strofă aproape biblică despre frumuseţea urâtului şi binele răului: „Cel ce-a primit mulţimea de daruri - / le va pierde; cel ce / nimic nu a primit, nimic / nu va primi, dar nici va fi

să piardă. / Harul său va fi / de-a-mbătrâni frumos, şi cald, şi fără teamă / că frumuseţea i S-AR LUA”.

Erotografii sau despre androginie. Explozia quasi-pornografică a sexualităţii din anii ’60 încoace nu-i decât firească după secole de perversiuni silite. *Retorica iubirii* dintre războaie prevestea, timid, o eliberare. Este vorba despre recuperarea şi reabilitarea senzualului, a visceralului după epoci de uscat raţionalism şi îngrădiri mic-burgheze. După cel de-al doilea război mondial, rătăcit printre mari teme şi probleme, erosul e discret, vorbeşte în surdină, metaforizând ipostaze tradiţionale şi machiindu-le, când şi când, cu nuanţe datate. Deşi conştient de sine, sexul nu vorbeşte încă. Supus altor interdicţii, pudic, stă pitit după cuvinte îngăduite. Ca în filmele de epocă, lumina se stinge de îndată ce protagoniştii se sărută insinuând prelungiri înlănţuite, iar aparatul de privit îşi întoarce capul. În ultimii ani, au apărut şi la noi cărţi în care sexul s-a demutizat, exersând limbajul libertăţii.

FLOAREA ŢUŢUIANU (*Arta seducţiei*, versuri, cuvânt înainte de Nicolae Manolescu; autoare a trei cărţi înaintea acestei antologii: *Femeia peşte*, *Libresse oblige*, *Leul Marcu*) a provocat câteva reacţii înţelegătoare. Pictoriţă şi graficiană, cu acces la limbaje de o ambiguitate cu nenumărate valenţe libere, poeta e descrisă ca „ageneraţională, atipică, ambivalentă şi ambiguă” (vezi Simona Sora în *Dilema*), recunoscându-i-se astfel capacitatea de a privi viaţa trupului cu o naturaleţe scăpând de sub tutela oricăror legi şi reguli ţinând de un loc sau un timp anume. Aceeaşi comentatoare o apropie, parţial, de Marta Petreu, Angela Marinescu, Rodica Drăghincescu, dar şi de Gabriela Melinescu sau Nora Iuga. „Bacantă cu aspiraţii mistice” care îşi încifrează aventura sexual-poetică căci „sexul din inima cuvântului” e punctul său forte, Floarea Ţuţuianu îmi pare de o originalitate netă, căci privirea sexuată e atotstăpânitoare şi ea poate traduce orice altă perspectivă. Nu e vorba de inserţii de

senzualitate/sexualitate într-o canava mult mai cuprinzătoare, ca la poetele citate mai sus (fiecare cu vocea/strigătul ei, inconfundabile), ci de o gesticulaţie inversă: pe suprafaţa sexuală a existenţei sunt încrustate toate celelalte dimensiuni. Acestea apelează, pentru a se comunica, la limbajul sexualităţii. Excesul îmi pare deliberat. Ni se anunţă nu că totul e sex, ci că sexul, aidoma oricărei alte *secvenţe* existenţiale, poate vorbi, şi el, în numele tuturor, e reprezentativ şi expresiv. Feţele duble şi interşanjabile („Pe această limită a echivocităţii între masculin şi feminin, între născătoare şi născut, între fecioara vestală şi târfa sulemenită ia naştere poemul”) lărgesc ţinta manifestului şi valabilitatea lui, deşi „Încă nu s-a născut / bărbatul care să-mi fie jumătatea mea de femeie / Chiar dacă plâng între coapsele mele / iubiţii mei sunt bărbaţii de treabă ai altor femei.”

De la Mircea Iorgulescu (vezi cronica din *„22”*), reţin termenii *erotografie* şi *erotogramă*, în sensul tradiţional al acestor cuvinte compuse, ca maniere plastice, *eros* fiind materialul/instrumentul ales pentru descrierea eului şi a lumii. Criticul comentează coperta: un nud focalizat pe zona sexului, acesta acoperit de două mâini împreunate feminine cu un ochi deschis în mijloc - ochiul lui Courbet din *Originea lumii*, zice Iorgulescu, deşi trimiterea e şi mai amplă, poate, la ochiul din centrul universului, Veghetorul, la pândă, ca faunul macedonskian, de pildă. Receptarea esenţial tragică: „de la Arghezi încoace, angoasa morţii n-a mai apărut în poezia românească cu atâta năprasnică forţă”, nu face decât să întoarcă din drum semnele poetice înspre conexiuni de mult oficializate. Oricât de valabilă, relaţia eros-thanatos a ajuns, am senzaţia, într-un punct mort. Eliberată un ceas mai devreme decât sexul, moartea a reintrat în conul de umbră al amăgirilor sosite dinspre medicină, aşa încât sexul însuşi e surdinizat în perechea deja epuizată, aşteptând noi infuzii de energie şi sens. Iulian Boldea descoperă la Floarea Ţuţuianu: „sinceritate

brutală, lipsa de complexe în demascarea complexelor feminităţii, desacralizare a eului şi demitizare a erosului, o foarte acută implicare în latura biologică a fiinţei”. Chiar dacă află sprijin în versurile citate: „Sunt un trup care se dă la cuvinte” „Acesta îmi este trupul - broboane de sânge şi rouă - /al cărui cântec de lebădă /Sunt”, efectul îmi pare mult mai simplu şi mai larg. Acuta implicare în latura biologică a vieţii nu e descoperirea poetei, ci trăsătură a vieţii umane însăşi, de când lumea. Atâta doar că acum *latura biologică* a prins glas. La Floarea Ţuţuianu, pare să fi vorbit dintotdeauna, căci nu poţi identifica nicio ezitare, nicio poticnire, cum se mai întâmplă la proaspeţii abonaţi la neruşinare. De aceea, toate cuvintele se află la locul lor, şi şocantă şi rară e tocmai această descoperire a cititorului. Că lucrurile sunt extrem de simple dacă le ei aşa cum sunt. Simple.

Fantasme şi predestinări. Tocmai terminasem de răsfoit nr. 396 al *Dilemei*: „Specific naţional, identitate naţională”, când mi-au căzut sub ochi două dintre cărţile lui THEODOR VASILACHE: *Carnaval la Gurile Dunării şi alte fantasme* (1997) şi *Primul milion şi alte fantasme* (2000). I-am citit fantasmele imediat după ce am numărat pe degete, asistată de Septimiu Chelcea, autostereotipurile etnice pozitive ale românilor (ospitalitate, hărnicie, omenie, muncă, inteligenţă, cinste, patriotism etc.), apoi pe cele negative (necinste, hoţie, lene, dezbinare, caracter uşor influenţabil, toleranţă, credulitate, delăsare etc.), pusă pe gânduri de profeţia autorealizatoare (o definire falsă a unei situaţii devine adevărată prin consecinţele ei); după ce mi-am reamintit cuvintele lui C. Rădulescu-Motru despre zorul românesc („În noi trăieşte încă sufletul strămoşilor noştri păstori şi agricultori primitivi, suflet care se agită câteva luni pe an şi hibernează în tot restul timpului”) şi ale lui Andrei Pleşu despre candoarea enunţiativă a românilor, „obiceiul de a vorbi *despre noi* şi nu *în numele nostru*”. Cărţile germanistului ploieştean,

care şi-a luat lumea în cap în 1978 şi a revenit vorbind în versuri despre „starea naţiunii”, mi-au părut un supliment al revistei. Deşi împărţite în volume, cicluri, poeme, versurile alcătuiesc un monolog continuu, insistent şi alert, care-şi extrage relansatorii textuali din conştiinţa coincidenţei etnice de atitudine şi perspectivă. Obsedat de predestinări, dar şi imprevizibilul destinal, Th. Vasilache versifică psihologia poporului român într-o tacla inteligentă şi nuanţată, marcându-şi cu umor exagerările şi sperând nemărturisit, dar cu o febrilitate incandescentă, lizibilă printre rânduri, să fie contrazis de auditoriu. Crochiurile sale la omul românesc al ultimelor decenii sunt, însă, de necontrazis, mai ales când îşi joacă subtil ambiguitatea: „Dacă e binecuvântare sau blestem să te naşti / la Gurile Dunării? / Probabil şi una şi alta. Important însă este / să recunoşti de la bun început pericolul / unei atari întreprinderi şi, încordat, / să fii gata în orice moment / să porneşti ca glonţul din puşcă... /.../ Chiar aşa: la noi, după ani în care nu se întâmplă nimic / de-ţi vine să-ţi zbori creierii de plictiseală, / nu ştii niciodată ce-aduce ceasul...” *(Viaţa cum curge ea la vale)*. Cum lesne se poate observa, „fantasmele” sunt un soi de fabule, cu morala câteodată introdusă cu o bruscă uimire: „Chiar aşa!”. Autostereotipurile etnice sunt demontate, subminate, luate în răspăr ori dramatizate într-un dosar alcătuit filă cu filă mai ales spre ştiinţa noastră, a celor de la Gurile Dunării, decât a altora, curioşi, la o adică, să afle cum suntem. Astfel: „Şi cum la Gurile Dunării / nici moartea nu e punctuală / ci dă buzna cu sufletul la gură scuzându-se / pe cine-ştie-ce motiv de întârziere - în general, ai timp suficient să te salvezi / de pildă sărind pe fereastră... /.../ Chiar aşa: la noi dacă nu s-ar muri pe capete / de lene şi de indolenţă / aproape că s-ar putea trăi veşnic...” (*Zbor în bătaia tunului*). Simptomele sunt enumerate cu un umor scrâşnit pagină după pagină. Fantasmele din *Primul milion* îşi organizează tirul din două unghiuri de vedere, *De aici* şi

Din lumea cealaltă, acasă şi în lume evoluând acelaşi ins greu de amăgit, gata să se ia măcar la harţă dacă nu la trântă cu toate stereotipurile societăţii contemporane. Raportarea la întâmplările prezentului se face din perspectiva omului şi românului deopotrivă, adică uneori cu o luciditate detaşată, dezîncântată, alteori cu o privire vag aburită, chiar sentimentală, dar nu mai puţin „răspicată”. Fiindcă, instalat *în* locurile comune despre români, patrie şi străinătate, e în stare să ia distanţă cu degajarea pe care i-o asigură umorul. Înainte de toate, despre umor e vorba în aceste *fantasme* (ar fi de discutat despre numele „subversiv” pe care-l alege autorul pentru propriile rostiri). Acel umor tăios, gureş, dispus la paranteze şi divagaţii, la curent cu interpretările tradiţionale, dar cârtind neobosit împotriva tuturor. Cronicarul se autoinclude în propria cronică - acel *noi* repetat cu monotonă exasperare; mai mult, mica „ţiganiadă”, cu voci şi perspective multiple, e interpretată de unul şi acelaşi actor, capabil de „împieliţări” dintre cele mai diverse, de rostiri în numele fiecărui *eu* sau *tu* care-l alcătuiesc pe *noi.* De aceea morala, deşi insistentă, pune pe gânduri. Nu muşcă, nu atacă, ci dezvăluie, pune în lumină, întoarce pe dos întâmplările naţionale şi umane cât să li se vadă căptuşala cam roasă de „încremeniri în proiect”, întăriturile cam slăbite, urzeala cam încâlcită şi rară.

Ca atitudine mai degrabă decât ca formă a versului - aceasta din urmă, mai leneşă parcă la jocul vorbelor încântate de propriile piruete semantice şi încăpăţânat pliată pe *temă* - fantasmele lui Theodor Vasilache păstrează ceva din Sorescu, cel din *Ecuatorul şi polii,* mai ales, părând atinse şi de retorica ambiguu-patetică a lui Adrian Păunescu. Ploieşteanul traduce în gureşenie de sud o înclinaţie mai degrabă ardelenească de a observa critic şi certa sfătos Lumea. „Dar când filează Istoria, nu mai e nimic de înţeles...”, iar Omul Modern, apatrid, locuitor cu

chirie al lui „ubi bene”, e „produsul steril / al mai multor limbi şi culturi...”

„Ce creier uriaş are cuvântul.” Deloc trecut cu vederea - dovadă grupajul de referinţe critice care încheie antologia *Acţiunea interioară* -, CĂLIN VLASIE a rămas, în pofida atâtor priviri exegetice, cam invizibil. S-au spus despre el următoarele: „limbaj preţios ridicol”, „comediograf atacat de melancolii”, „vodevil”, „neobişnuitul asociaţiunilor lexicale”, „inventator de cuvinte”, „versuri stranii”, „predispoziţie ludică”, „fantasmagorică”, „bizar şi imprevizibil”, „rigoare şi fantezism”, „joc graţios cu lucruri grave”, „nebunie a combinărilor”, „poezii cu măşti”, „retorică barocă”, „singurătate”. Toate acestea şi altele la fel îl transformă într-un *caz* şi, prin urmare, îl izolează pripit, renunţând la orice tentativă de „salvare”. Fiindcă poezia sa îmi pare un strigăt repetat din chiar miezul crizei. Motoul spune nu doar uimirea în faţa descoperirii că forţa cuvântului e uriaşă, ci şi că un creier uriaş vorbeşte fără încetare, acoperind pământul cu variante nesfârşite ale rostirii, ultima, definitivă, scăpând mereu printre degete. Coborând la nivelul cuvintelor, am încercat o lectură cu ochii mijiţi, aşa cum ar privi un pictor peisajul înainte de a-l pune pe pânză, sperând să-i descopere ritmurile secrete. Descoperirile sunt frânturi de interpretare, degustându-şi deocamdată provizoratul.

Aşadar, cei şapte paşi ai acţiunii, de la *Descompunerea zilei* la *Psittey*, coboară dinspre gureşenie spre tăcere. Risipa exaltată, nesăbuită aproape a spunerilor de început, marcată trufaş de vreun „spun:”, „spuse:”, „vreau să spun că”, se amăgeşte cu visul comunicării, al dialogului, al comuniunii; fiecare rostire este încă, foucauldian, un eveniment, face istorie; în acelaşi timp, într-o gesticulaţie mereu dublă, dacă nu multiplă, se insinuează degradarea, zădărnicia („zadarnic îi cântă poetul”, „ea continuă să comunice, nebuna”,

„memoria zilei fără a exprima ziua”, „gata, s-a isprăvit cu afirmaţiile”). Nu doar la nivelul genului substantivelor, feminitatea e copleşitoare. Pre-destinat, aş zice, *rostire, zicere, spunere, întrebare, cântare, numire* sunt feminine lungi şi grele. Dar dincolo de datul feminităţii limbii române, cea secondată îndeaproape de ambigenul indecis şi, cumva, aberant („urlet”, „sunet”, „geamăt” ţin aproape de femininele superbiei), Călin Vlasie simte greul cuvântului ca urmare a unei feminităţi copleşitoare. Cuvintele sale sunt, aş spune, gravide. Jocul şi melancolia se nasc din această constatare a unei feminităţi nestăpânite a limbajului, în stare să înmugurească, să se umfle, să dospească. „Republica semnelor”, deşi asurzită de „trâmbiţa unui trebuie minuţios”, e cotropită de „vechi flecăreli / şi tânguiri fără chip”, de „semne găunoase”, iar „ce auzi nu-i vântul”, înşelătoarea „ritmare” a „tăcerii” imită *unda*, cea bună conducătoare de semnale obscure, cosmice, „unda jucăuşa undă”, cea care face „semne infinitului”. Poemele se înlănţuiesc o dată cu trecerea anilor, verbele căderii (*cădeau, curgea, se revărsară, coboară, s-au scurs...*) sunt tot mai greu de rostit, împotmolite în *cenuşă, umbră, spaime, nebunie, ceaţă, gândiri, duhori*. Scoica devine simbolul sensului ascuns, de neatins. Vârtejul langajier scoate un „putred zgomot”, „tot / ce / atingeam / se prefăcea în / irealitate”. Magnitudinile sunt urmate, firesc, de „enorma aşteptare” din sonete. Scufundătorul a obosit să înregistreze proliferarea vorbelor. „E târziu, e departe”, lumea e bolnavă, fiinţele stinghere, uluite, uitate.

Prea-multul cuvintelor nu şi-a deconspirat rostul. Se anunţă o „renaştere din litere”, o aruncare a seminţei în neant „tăcut tăcut anti-tăcut”. E ceea ce se întâmplă în *Întoarcerea în viitor*. Redescoperind *arta ritmării* (*melodie, viers, danţ, muzică*), redescoperă un sens firav existenţei: „Trăieşti? Trăiesc, trăiesc”. Renaşterea din litere se petrece la propriu. Cuvintele „grele” ascund în ele alte

cuvinte, poate cele adevărate. Cioplitorul purcede la desprinderea lor din blocul verbal. Deocamdată, sunt înşirate perechi de cuvinte (mulţimi de litere) intersectate, sugerându-se legături misterioase, miezuri verbale fecunde şi, iată controlabile: „**tăc**e**re** şi ră**tăc**i**re** / **pas**eri şi s**pas**me / re**cif**e şi **cif**uri / **val** şi con**val**escenţă / **vi**suri şi pro**vi**zii / l**aur**i şi **aur**ă / n**ave** şi c**ave**rne / s**omn** şi **omn**ipotenţă / **nis**ip şi mo**nis**m / **umbr**ă şi s**umbr**u / p**usti**e şi ac**usti**că”. Pentru a descoperi omul ascuns în alt om, Călin Vlasie îndrăzneşte sfâşierea metodică a limbii. Expediţia sa ţinteşte, în fond, aflarea seminţelor vorbirii. Secvenţele comune perechilor de mai sus născocesc un cifru straniu, un soi de limbă a păsărilor: *tăc, pas, cif, val, vi, aur, ave, omn, nis, umbr, usti*... Ca-n desenele lui Escher, consistenţa realului e iluzorie, totul se poate preface oricând în altceva. În *Cerul 45* e transcris un asemenea lanţ de prefaceri înspre *eu*: aşteptare ® aer ® abur ® ceaţă ® vast coridor ® ochi imenşi ® pietre în apă lină ® eu. *Cei opt inorogi* demonstrează forţa gestului mărunt, forţa detonatoare a literei în inima cuvântului, aş zice, în *Ceaţă şi aură* procedeul e exploatat la maximum. Ca-n anagramele lui Saussure, se descoperă înţelesuri şi sunete subterane, curgând implacabil în pânzele freatice ale poemelor. Pustia e rescrisă, poeme în oglindă ori mai degrabă stranii matrioşti poematice, „vlasilalii”, insinuează faceri concentrice, suprapuse. Procedeul e un joc, însă unul năucitor, hipnotizator. Ca şi Saussure, poetul intuieşte existenţa unui text sub text, a unui pre-text, înainte-text, o hypogramă care descrie Sensul. Atât de uşor se naşte poemul secund din poemul prim, încât experienţa e abandonată cu spaima atingerii unui prag interzis („în**ge**rul **s**culp**te**ază în corp**ul** tău / o **ari**pă **d**elta”, de pildă, naşte „în gestul / arid”). Firesc, ultimele poeme sunt bântuite de tăceri, năluciri, îngânări, de frig şi linişte, cerul se închide, „omul (re)începuse să vorbească singur”, în cenuşiu şi murdar se caută în van „ceva alb”. „Să fii singur

şi fără singurătate”.

Vezi şi *Neuronia*, 2003.

„Cămaşa de forţă a realului”. Dedublată, atinsă de un sindrom verbal al personalităţii multiple e poezia lui GELU VLAŞIN din *Tratat la psihiatrie* (1999). Sigur, titlul ambiguu e „făcătură” menită să te pună pe gânduri, dar şi să te prindă în capcană. Numeşte şi vindecatul trecut printr-un tratament („fabulatoriu”, îmi vine să spun), dar şi aparent-sănătosul informându-se doct şi suficient la faţa locului, ori chiar dedicaţia, „la”, unei instanţe feminine dominând veacul 20 şi uniformizând prin tocmai hărnicia cu care individualizează („tu eşti / un coşmar dintr-un vis / de mulţi ani / rătăcit / într-o groapă / comună”). Depresiile, sindromurile, ipohondriile, amneziile şi celelalte psiho-stări care-şi împrumută, cam forţat, numele poemelor sunt, majoritatea, efecte ale senzaţiei de strâmtoare - un soi de cămaşă de forţă a realului: „vitrina-i cam strâmtă”, „ochiul îngust”, „mansarda prea strâmtă”, „patul îngust”, privirea strivită, coapsele zdrobesc stăpânite de instincte primare. Privirea înceţoşată - ochii sunt mereu prăfuiţi, înguşti, întorşi, răzvrătiţi în uimire, bolnavi de mirare etc. - îşi alătură firesc sufocarea, sacadarea transcrisă simplu în frângerea excesivă a versului. Disconfortul e compus din ingrediente aglomerate anume, stropite din belşug cu semnele de recunoaştere, englezite ori ba, ale erei internetice. În spaţiul, şi el strâmt, al plachetei, numele lucrurilor se repetă halucinat, fără şansa, întrezărită măcar, a numirii ultime - „disperare prin hol de / nebuni mă alergi / până-n zori / ca să scriu colorat / cum exist”. Culoarea e dată de ambigene maculate precum „decor absent”, „rânjet cretin”, „gând primitiv”, „zâmbet ascuns”, „zâmbet care-şi arată / colţii”, cărora le e refuzată forfota plurală. Silabele - aşezarea în pagină, ruptă, cu spaţii goale arbitrare, sugerând ritmuri subterane, reduce cuvântul la condiţia de silabă - sunt, într-adevăr, stridente, iar „paginile fug printre degete”. Silabisirea poetică a lui Gelu

Vlaşin e în stare să sugereze nesiguranţa, dibuirea, exasperarea „cuvântului care muşcă din creierul tău”, însă, apăsând pe o singură pedală, poate provoca dezacordarea melodiei conţinute dincolo de jocul liber al clapelor.

Jucătorul de rezervă al lui MIRCEA ZACIU (volum de versuri unic şi postum, alcătuit de Ion Vartic şi Marta Petreu, 2000) s-a ivit dintr-o presiune a spaţiului şi timpului deopotrivă: într-o şedere la Roma „a fost pentru întâia oară că am simţit acel *otium* specific latin, care venea din aer, din vechime, din culoarea cerului, din atmosfera extraordinară ce domneşte în acel «centru de studii», într-un cuvânt din simplul fapt (simplu? la drept vorbind miraculos!) că mă aflam tocmai la obârşia noastră… Să nu râzi, «maica Roma» după care au tânjit toţi ardelenii mei din alte veacuri nu e o simplă figură retorică! Ei bine, toate astea concurând, m-am pomenit «versuind»„. Versurile profesorului sunt, asemeni textelor din singularul volum *Teritorii* al aceluiaşi, de o rarefiată, dar caldă senzualitate, stăruitoare şi creatoare de halou. Aş zice de *luminiş*. Forţa lor indiscutabilă vine din alcătuirea atentă, mereu livrescă („E aproape neverosimil ce multe elemente de / pastorală poţi întâlni / într-o simplă plimbare la ţară”), a unor privelişti încărcate de *istorie*, însă o istorie a fiinţei sub vremi, nu a vremurilor, un fel de *locuire* catalizatoare: „Bate rar un clopot de seară între vişinii / scuturaţi de friguri / printre porumbişti neculese curge mai departe / tot Someşul”. Adesea singurătatea ambigenului ori a masculinului (*zgomotul* apei, *frigul* odăii, *fitilul* zilei, *orizontul*, zbaterea *plopilor*) este vindecată prin recurs masiv la feminine, fie ele plurale ale ambigenului (*friguri*) ori feminine [*porumbiştile* virgine străjuind (pe)trecerea Someşului] ca-n strofa de mai sus, ori lanţuri de feminine, ca-n evocarea repetată a copilăriei: „Flori ţărăneşti de-ale bunicii”, *cârciumărese, dumitriţe, tufănele* etc. Amintirea stă sub semnul femininului ca orice *obârşie. Pieţe, case, fântâni, străzi, drumuri* (pluralul călătorului

întârziat, degustând cu lăcomie, sub ameninţare, locurile), *miresme, culori* şi *cărţi* - lasă deoparte, între paranteze, „orizontul beat de griuri" şi exersează logica ultimă a genurilor cuvintelor: „*Pustia* din mine / întâlneşte *deşertul* pur şi simplu / e bine" (s.m.). Însoţirea destinală e degustată prin traversarea unor trepte inevitabile: *toamnă, durere, pâlpâire,* „a *lumii lumină* umilă", „mişcarea aceea de *aripă* transparentă / sub pudra de pastel a polenului". Jocul cu infinitive lungi din *Ordo amoris* nu-i decât firesc: *iertarea, îndurarea, atoateînţelegerea, revărsarea, sfârtecarea, disperarea, iubirea.* Tot aşa cum portretul ţării transilvane e desenat din *turla bisericii, mireasma sânzienelor, iarba înaltă, pădurea tânără, podgorii, flori, mireasmă, dogoare, livadă, vocea bunicii, mormintele familiei*; feminine îmblânzind *merii sălbatici* şi singure în stare să compună ideea de ţară - „sentiment difuz şi fierbinte / fluid ca sângele".

Fişe de lectură

MIHAELA BIDILICĂ-VASILACHE, *Singurătatea copacului* (1997), urmată de *Printre cutele perdelei* (1998), *Existenţe* (1999) şi *Atelier de dumnezeire* (2001). Fiindcă uşurinţa cu care poate scoate astăzi oricine o carte (sau mai multe!) mă face mai circumspectă decât mi-aş dori, nu voi comenta deocamdată niciuna dintre cărţi, mulţumindu-mă să transcriu o poezie - ***Teatrodologie*** -, în stare să promită decuparea unei voci lirice greu de trecut cu vederea în viitorul apropiat: „Nici nu-mi vine să spun că cerul ăsta n-ar mai avea fund / (*se întinde poetul*) // Păi uite-te la el, nici nu-mi prea vine să spun că n-are // Şi totuşi pune şi tu mâna pe el / (*şi poetul îşi cheamă un cititor din sală*) / Pune mâna pe cer, omule / Dar omul nu poate. / Omul n-ajunge la cer. / (*şi poetul se uită la el dispreţuitor*) / Fie, hai spune-o: sunt prea scund. / Bun. Şi-acum mai rar. / Pune mâna pe poem, cititorule / Dar omul nu poate. Omul n-ajunge la poem. / Omul e prea scund. // Du-te, cititorule, şi pune măcar mâna pe optzecişti. // Al

naibii cer, ştiam eu că poeţii l-au pus prea sus. / (*în scenă intră Demiurgul care roagă operatorul să mute / panoul un metru mai jos*).

MARIANA BOJAN, *Arta înfocării*, 2001; vezi şi *Epistole din Piaţa Norilor*, 2001. Mariana Bojan a început copilărindu-se şi a înaintat pas cu pas, vârstele biologice şi cele poetice neintrând în conflict şi ruptură, ci însoţindu-se în creşteri fireşti, de nimic din afară zorite („... încet după cuviinţă / Timp însetat de propria-mi fiinţă”). Poezia şi Pictura - cele două limbaje la îndemâna sa - slujesc fiinţa fragilă şi tenace rătăcită în „bestiarul somnolent”, insinuant despotic, în cele din urmă, al unei lumi care şi-a risipit minunile: „Singură / cu cei patru ochi ai mei / înspăimântaţi / intru cuminte şi surdă / în parcul chimerelor”. Privirea vastă astfel dobândită poleieşte feminin lucrurile şi îşi asumă responsabilităţi uriaşe. Într-un univers în derivă, facerea de sine, durarea, mântuirea, chiar, cad în sarcina fiinţei singure şi (auto)truditoare. Sensibilitate oximoronică, hrănindu-se din contrarii şi cumpene gospodărite cu o încăpăţânată „voinţă de armonie”, poeta struneşte fiorul tragic cu o artă aparte a prefacerii „zdrenţelor secolului” şi „zdrenţelor visării” în haine de sărbătoare ori măcar de carnaval. Vaga discursivitate a pânzelor sale ficţionând fantast în marginea realului îşi află isonul în aspra plasticitate a poemelor degustând „chimerele de soi”. Comentariul verbal al poetei este sensibil secondat de plasticizări posibile. Sunt straniu sugerate, prin metode greu de pus într-o formulă, încadrări, contururi, pete de culoare, tuşe pipăibile. Scutite de sensul lor prim - acela de instrumente ale comunicării -, cuvintele se înlănţuie cumva din stratul lor secund începând, în lăsarea deoparte a suprafeţei. Tărăgănarea jucăuşă, prezentă mai ales în volumele de început, dar stăruind mereu în fundalul poemelor, măreşte „bobul de minciună” până la dimensiunile unui micro-univers straniu, intim, de un confort „mitologic”. Poeta

stoarce „mustul zilei” şi-şi ţese migălos bestiarul diurn în care fie sunt ispitite valenţe ambigene, generos disponibile ale femininelor, fie se împrumută ambigenului singular, eşuat în strâmtoarea masculinului, perspective feminine eliberatoare. Epitetul, surprinzător mereu, îşi extrage surpriza în forţa catalizatoare din împăcarea lucrurilor de ne-mpăcat: „mâţe spumoase”, „uimiri ovale”, „strada nătângă, muritoare”, cu perspectivă barbiană, „oasele vegetale”, „vreji existenţiali”, „ziua ciorchine”, „crâng de disperare”, „dulceagă sminteală” şi o foarte expresivă, aproape perversă „dovlecomanie”. Tablourile scripturale sunt lucrate pe îndelete şi alert, ritmul sprinţar creând iluzia de amplu şi falduri. Seninătatea se traduce în tuşe cenuşii, tristeţea în culori strălucitoare, umorul e discret într-o lume a măruntului şi profunzimii, cu deliruri aproape dureroase: „alb de negură stătută / răsucită-n nimburi false”; „Mă tulbură nebuna mea risipă / Ca o banană coaptă în dulci fileuri”; „am cuib statornic un dovleac în lapte / Cu-nsâmburata lui filosofie”. De spus, în treacăt, că rotunjimea senzuală, lehuză a dovleacului îi eclipsează cu totul masculinitatea, în zona tulbure-înceţoşată a subtextelor, a zvonurilor arhetipale femininele dominând net, fie că e vorba de stări poetice - *disperare, frică, neputinţă, ispitire, dorinţă, ură, ispăşire, melancolie, uimire* etc. -, de „recuzita” fundamentală a fiinţei - *noapte, mireasmă, lumină, legendă, părere, ursită, taină, veşnicie* etc. - sau de nume umile căzute din cotidian în textura poetică şi alcătuind extrem de expresive „naturi moarte”: *uşă, buruiană, stradă, pâine, coajă, floare, cenuşă.* Şi-n volumele mai noi scrisul/desenul îşi păstrează linia de vis, magică şi conotantă, sperând exorcizări. „Arta înfocării” încearcă să găsească/să născocească o lume în care concretul se înfrăţeşte cu diafanul, amândouă prinse în „piroane de umbră”. Visul invadează lumina zilei obligând-o la subtile cutremurări şi viziuni, tristeţea ştie să râdă, oricât de strâmb: „... în poala unui înger nebun / care mă

urmează şontâc-şontâc / cum o fiinţă rău vindecată / de copilărie". „Dezastrul minuţios" al vieţii este inventariat cu o gesticulaţie „democrată", boaba şi fărâma îşi pot aşeza oricând tabăra alături de marile teme lirice, într-un canon subtil, expresiv. Un univers umanizat, palpitând sub cele mai banale dintre formele sale, căci Mariana Bojan priveşte „în ochii mici ai obiectelor / numărând trupuri".

DORA BUNTA, *Această femeie trebuie omorâtă cu pietre,* debut (2003). O surpriză această poezie puternică, tăioasă, cu o tuşă densă, apăsată, sfidând cu un scrâşnet fin prejudecăţi şi tabu-uri. Dora Bunta, studentă la filosofie la Cluj, vorbeşte deschis, cu o plăcere a detaliului şocant ca-n bestiariile medievale, despre moarte, senzualitate, deznădejde, singurătate, voinţă de a fi autentic. Un veritabil „discurs contra piedicilor" (cum ar zice Marcel Moreau), în care visceralitatea atroce - căci trecută prin lungi bătălii - îşi alătură meditaţia cu naturaleţea redescoperită a acestui început de mileniu.

DUMITRU CERNA, *Între două pustiuri* (2001; antologie). Secţiunile volumului se organizează, retroactiv, sub poala *Poemelor dobrogene* din 1999 (tot aşa cum *Elegiile* punctează în fundal starea elegiacă). „Adăpostit în cuvânt, ca oul în porumbel" (o adăpostire, cum se vede, provizorie şi cu dublu tăiş), născut lângă Tulcea şi trăitor în inima Ardealului, degustând faptul mirabil că-n limba română infinitivele sunt nu doar lungi, ci şi ascuţite, îşi împerechează substantivele după legile limbii materne, fecundând amintirea şi adăugându-i limpezimi verzui ca-n boaba de strugure eliadescă. Întregul ciclu e lucrat în delicate emailuri, amintind de atmosfera densă, prevestitoare, plină de arome uitate şi înfiorări fără nume din versuri pillatiene şi voiculesciene. Poezia irumpe dintr-o nevoie de comunicare prin metaforă irepresibilă. Dumitru Cerna este/se simte purtătorul de cuvânt al unei seminţii tăcute, cu acces la cuvântul rar, preţuit pentru sonorităţi încărcate de istorie, coapte sub arşiţi deşertice.

Îmblânzit de cuvânt, cântăreşte tot mai exasperat descreşterea valorii de întrebuinţare a tristeţii („câtă tristeţe degeaba!”) într-o eră a mondializării destinelor. Devalorizarea emoţiilor individuale în „zborul scurt al vieţii” îşi pune amprenta asupra constantelor poetice. Poeziile lui Dumitru Cerna, indiferent de forma pe care o îmbracă, mizează pe metafora îndelung şlefuită într-o gesticulaţie de la un punct încolo gratuită, gata să cadă în manieră ori în simplă „făcătură”, dar şi pe o mereu reluată descriere a unor Absenţe obsesive, cu imagini surprinzătoare, lucrând în subteran „des-făcătura” poemelor viitoare. Cea dintâi mare absenţă e a lui Dumnezeu. Invocată stăruitor, divinitatea îşi pierde axiomatica atotputernicie, e un copil ce aşteaptă să fie alintat, mântuit. Zeul se aşează cuminte şi dezarmat alături de poet, uniţi întru plictiseala faţă în faţă cu o lume terminată, imperfectibilă, nesupusă, care nu mai poate fi *Creaţie* şi nici n-o preţuieşte în ipostazele sale omeneşti. Absenţa lui Dumnezeu este una copleşitoare, o pseudo-prezenţă, în fond, în stare să tulbure abia încropite certitudini. „Cerul degeaba” e o imagine emblematică a stării poetice, mai degrabă decât a poeziei însăşi. Aceasta adulmecă „mirodeniile cuvântului” şi-şi caută neobosit înlocuitori. Iubita/iubirea e şi ea o absenţă. „Mai amară decât moartea”, e chemată să decoreze chenare decupate din realitatea prozaică, să le promită înfiorarea. Însă poemul/poetul rămâne în sfera egoistă şi egocentrică a celui îndrăgostit de cuvinte. Dăruirea şi generozitatea sunt imposibile şi, prin urmare, eliminate din proiectul poematic: „luminez doar în nămiezi / când nimănui nu-i mai pasă de beznă”. A treia absenţă, cea mai bogată, e cea a Poetului însuşi. Evoluând mereu *între,* cu feţe duble ori chiar multiple, într-o rodnică situare oximoronică („Infatuat şi sfios cu alură de lord / port cu evlavie cravata şi teama”), îşi acordă nenumărate definiţii provizorii, ironice şi autoironice, recuzite ale „mersului pe sârmă zâmbitor şi poznaş”. Poetul este, rând pe rând, „angrosist

de cuvinte degeaba”, „sceptic de rezervă”, „suspect de melancolie”, „fiu abandonat al Păsării Ibis”, „ostenitul bolovan care n-a mai ajuns în vârful Golgotei”, „singuratic şi aproape nătâng...” „Boieritul” e vinovat de a fi viu faţă în faţă cu trecutul său defunct rătăcit în labirintul memoriei. Nedumerirea, amorţirea, tristeţea, nesăbuinţa sunt decantate şi descântate cu răbdare - „exersez încetineala” - de „acrobatul de nevoie” „deasupra de moarte”. De aceea, incantaţiile „madlenice” din *Poemele dobrogene* sunt pietrele de hotar cele mai rezistente. Graiul meglenit ispitit în jocuri „frunzuratice” cu limba copilăriei are efecte durabile asupra cititorului, indiferent care-i sunt relansatorii propriei memorii afective. „Muritor şi minuscul”, prea cald pentru „o vietate cu rostul visării pieziş”, Dumitru Cerna a dibuit calea, nu şi Rostul. Încăpăţânarea cu care adaugă piatră după piatră drumului său pune în discuţie chiar rostul Poeziei în Cetatea contemporană. Amăgirea sa harnică nu-i şi amăgitoare, însă alternativa întârzie să se arate. Vezi şi *Cireşe amare*, 1993; *Poeme translucide, 1996*; *Sceptic de rezervă*, 1997; *Pasărea Ibis şi Agresorul*, 1998.

LUCIA DĂRĂMUŞ, *Limelfice. Poeme-ou* (2003). Fragilă şi tenace, deopotrivă, cu o iubire extrem de copilăroasă pentru cuvinte şi lumină, cu toate succedaneele sale corpusculare şi crepusculare - de unde şi predilecţia pentru însemne *scripturale*, credinţa părându-mi, în cazul ei, mai degrabă un joc incantatoriu şi un model comportamental, nu atât imitat după texte şi legi sacre, cât inventat, într-o încăpăţânată mişcare generoasă spre oameni, hotărâtă să nu se lase smulsă prea curând din vârsta inocenţei şi a purităţii -, L.D. publica, discret, *poeme anacronice* în placheta austeră LIM-LIN (2002). Nu e operantă în cazul unei asemenea poezii încercarea de a descoperi eventuale modele sau idoli nemărturisiţi. Simplitatea jucăuşă a versurilor îşi ajunge sieşi. Mai mult, profită, cu un abia sesizabil zâmbet mucalit, de sensuri

ascunse şi etimologii uitate, imaginând o limbă doar a sa, rudă nu prea îndepărtată cu *sparga* Ninei Cassian. Cu poemele în minte, cu privirea mereu senină şi luminoasă nu te lasă să presupui care îi va fi pasul următor. E sigur, însă, că îţi trezeşte curiozitatea.

RODICA MARIAN, *Subterane şi clopote* (2001). Sunt de identificat în acest dintâi volum, pritocit în îndelungi, discrete subterane, cel puţin două maniere de facere a poemului: una a descrierilor ample, uimite de mulţimea detaliilor descoperite în căutarea cuvântului inteligibil, alta a autoincantaţiei, fiinţa dându-şi târcoale şi amuşinând semnele de viaţă şi de moarte. În câteva dintre poeme, denominarea pedant-ocrotitoare a obiectelor unei vieţi închipuie bogate inventare, „ritualicul salut de-ntâmpinare a fiecărei intrări şi ieşiri” identificând cu epitete mereu inedite, în stare să scoată din anonimat orice detaliu existenţial, lucruri reale şi fantasme, deopotrivă. Comparaţiile, gospodărite avar, sunt când concrete, dar exotice, rare (ochi sau putere „ca o gelatină / răbufnită din vinuri antice”), când oculte, păstrând arome ceţoase coborâte dintr-un inconştient colectiv (lacrimă înghesuită „ca un sacrilegiu în copacul sfânt”). Epitetele personalizează în ecouri conotante derutând anume receptarea, obligând-o la refacerea gândului poetic (oxigenul „lunecos”, „schelet lăcuit de răcoare” al privirii etc.). Oximoronul („dezarticulări salvatoare”) e, desigur, figura predilectă, făţişă ori de atmosferă, căci apoftegmele lirice se ambiguizează anume cu *infuzii intarsii intruziuni*: „Rănile proaspete miros ca tinereţea, / ca algele japoneze la murmurul somnului - / Un fel de miraj al înecatului / Descoperind adevărul dorinţei”. Uneori, poemul recurge la înscenări, *starea* poetică fiind tradusă prin viziuni împrumutate livrescului şi mitologiei. Alterii (personalitatea poetului e, prin definiţie multiplă, iar fantasmarea Unului, firească) sunt convocaţi la o îndelungă, rafinată tacla despre potecile străbătute, despre

roluri, măşti, căderi şi înălţări, visceralitatea revărsându-se câteodată în pagină în strofe de o senzualitate atroce, căci aerul rarefiat al calmei priviri înţelegătoare nu alungă palpitul sângelui, ci-l prinde în savori mateine, în decadenţe şi-n frângeri suave. Crepuscularul, firesc într-o asumată ceremonie a apusului, e transferat asupra înaintării destinale, într-un gest de împărtăşire a muritudinii cu efecte dintre cele mai şocante. O confesiune pe tema morţii se preschimbă în blazon - vezi *Cu mila ta, Doamne* - de subtilă (auto)ironie şi de jupuită luciditate (ca-n Blecher, aş spune). O anume cădere/cadenţă de fald abscons şi cristalin, deopotrivă, poate evoca versete din Saint John-Perse ori din Elytis, dar şi ceva din irepresibilul zvon blagian, marcă a poeziei ardelene. Dez-amăgirea acţionează în paşi postmoderni, oscilând între metafizică şi anti-metafizică, între invocarea de mari poveşti mântuitoare - de unde şi narativitatea - şi subminarea lor prin curajul de a privi în faţă absenţa oricărei mântuiri, de a înainta fără certitudini, fără scop, fără sprijin („Seninătatea aceea ciudată / Ce mă cuprinde adesea în plin dezastru, / Cum sclipesc fosforescent ochii pisicii...”), sub „râsul viclean” al imaginarului, al vieţii răsfrânte în sine, al singurătăţii funciare ca forţă şi refugiu. Rodica Marian ar putea subscrie la disperata speranţă a unui Marcel Moreau că există undeva o cale de a trăi viaţa în ceea ce are ea esenţial, nu în ceea ce produce ca reziduar: „Frumuseţea ajutându-i să se ţină în picioare pe purtătorii propriei lor istorii, devenită zdrobitoare, ajunsă la capătul capătului”.

MARIANA MARIN, *Atelierele*, 1990. Vezi şi *Mutilarea artistului la tinereţe*, 1999. Silueta gracilă, „numai trup - înghiţit de o gură care vede”, poeta rezistă asalturilor unei suprarealităţi mărunte, degradate, prin închiderea în căutarea de sine: „Dar nimic nu i se mai poate întâmpla / celui care îşi cunoaşte pe de rost numărul degetelor, / *cântecele, spaimele, capcanele, umilinţele, cântecele...”.*

Iubirea şi moartea, sinonimele singurătăţii („feroce singurătate, ameţitoare, înaltă”), sunt teme predilecte. Cioplind cuvinte la rădăcina Răului - „oarecum neglijent” - calchiind, inocent şi vinovat deopotrivă, „versuri din şcoala primară”, Mariana Marin transformă „spectacolul unui trup care moare” în tulburător poem de dragoste („între sânii mei a înnoptat moartea”). *Gândul negru, plânsul negru, palida furie* sunt instrumente ale „lucidităţii visătoare” în stare să îngroaşe accentele metafizice ale banalului şi să demitizeze marile locuri comune. Egocentrică şi generoasă, fragilă şi impetuoasă, de o puritate secondată de „perversiuni verbale”, poezia Marianei Marin se „înfruptă din ea însăşi” într-un ospăţ visând participări cosmice.

MARCEL MUREŞEANU, *Capriciile săgetătorului*, 1997; *Pe mine mă caută*, 1998; *Hărţuire textuală sau a doua faţă a crinului*, 2001. Orice interpretare e hărţuită de oximoroane şi resturi tensionale, cu atât mai mult când e vorba despre firescul şi simplitatea născute din limbuţia elaborată şi pusă pe jocuri a unui taciturn. Pentru Marcel Mureşeanu „textul” mundan îşi alătură textul poetic, răsfrângerile unuia în celălalt agravând până la angoasă calitatea de martor a poetului autodelegat în ţinuturi în stare să dea „măsura durerii”. Fără ca râderea de sine să aibă de suferit. Turnura epigramatică a versurilor în care finalul surpriză ghilotinează imaginea abia construită cu o încântare de sine molipsitoare aminteşte de un Jacques Prévert ori de Marin Sorescu. Hăul pe care-l deschide brusc ultimul vers la picioarele cititorului este urmarea unei atent conduse şi, totuşi, rebele sporiri furişe a tensiunii în „gaura neagră” a fiinţei prin fine devieri sintactice. Evident conştient de faptul că fraza - mai ales cea poetică - e o încercare repetată de a găsi o ordine în „lumea apucată a Formelor”, a vorbelor, cuvintelor li se recunoaşte autonomia - fiecare aduce cu sine o biografie încărcată, latenţe nenumărate şi nenumărabile. Poetul le ia

unul câte unul şi le aşterne în ordinea provizorie a versului, a poemului. Provizorie, fiindcă e o singură propunere dintre multele posibile, conştientă până la rânjet de provizoratul său. Dar şi până la surâs. N-am evocat întâmplător cele două nume de poeţi - Prévert şi Sorescu. Există cel puţin două atitudini faţă în faţă cu textul scriptural, una mai „pre-făcută” decât alta. Cea dintâi pune între paranteze dibuirile anterioare printre înţelesuri şi subînţelesuri şi sugerează *definitivul*, poemul rotunjindu-se într-o formă aparent ultimă şi cristalină. Cealaltă transcrie căutarea, înaintarea dibuită printre cuvinte şi lasă poemul în stare eternă de eboşă. Desigur, interpretarea vine să facă dreptate descoperind versura ocultă a ambelor texte. Sunt, în fond, două feluri de pre-faceri, de minciuni. Cel din urmă repune mereu în discuţie limbajul însuşi şi-şi extrage din chiar această dezbatere rotunjimea. Alunecările acestuia pe „suprafaţa lucie” a... biroului preiau cârma şi clădesc şi dărâmă, succesiv, trupuri de vorbe. Ritmarea este accentuată de pasul înainte/pasul înapoi al poemului ce se propune ca traducere aproximativă a vieţii ca aberaţie. Poemele lui Marcel Mureşeanu apelează la alunecarea insinuantă a femininelor („Câtă vreme este ce / mereu va cădea ceva”) şi la indecizia ambigenelor dintr-o acută conştiinţă a trădării inevitabile: „Stă cineva închis / dincolo de timpanele mele / şi urlă / cum să te scot când nu ştiu cine eşti / nici cât de mare te-ai făcut? / texte luminiscente / urcă pe şira spinării.” Textele luminiscente semnalizează fără încetare, niciun sens neavând şansa să fie ultimul, cel „adevărat”. Ziua şi poemul se sparg mereu în ţăndări. Aşa încât tema de luptă devine, cu fiecare volum, una singură - aceea a morţii intravitale. Care îşi construieşte deja planurile în absenţa noastră: „când colo la poartă-i un om crăcănat / nici nu ne căuta pe noi / vorbea şi el ceva ca să nu tacă / întreba şi el cine-a stat aici / înainte de moartea noastră”. Tot poemul dă undeva răspunsul: „numai cărţile

stăteau liniştite şi *grele* (s.m.) pe poliţele lor de aer".

AUREL RĂU, *Piatra scrisă* (2002). Egal cu sine, „cu un stil care a lovit, într-un moment necesar, în prejudecăţile poeziei tradiţionale" (Eugen Simion), poetul avea să-şi îmblânzească instrumentele lirice, mai ales de la *Mişcarea de revoluţie,* apelând la subiectivizarea deschisă a stărilor şi mişcărilor fiinţei. „Într-o carte frumoasă" îşi vor aşeza tabăra şi-şi vor asuma limitările trăirile poetului, „să scrii şi să fii" devenind deviza unei existenţe livreşti. „Hărţuit de cer", „grăbit spre cuvânt", lăsând deoparte „faptul că nimeni nu găseşte / şi căutăm totuşi", poetul se copilăreşte, exersează dimensiuni ludice ale perspectivei, într-o hârjoană orgolioasă cu propriul har, secondat supus de versuri, „aceste bare / de care mă ţin". Încă în versurile de început, pe când „cuvântul spunea toate dorinţele, toate tăcerile, toate căinţele", este uşor detectabilă o senzualitate rafinată, un soi de revărsare a poemului peste un univers doar în aparenţă hotărnicit şi îngust. Ceea ce, la prima vedere, e un pastel în tonalităţi rustice tradiţionale, de pildă, se dovedeşte curând o „alegorie" a nuntirii universale. Cu mijloace de o simplitate albă, aproape inconştiente de subînţelesurile pe care le poartă, poemul se deschide spre univers, pregătind luminişurile trăirii poetice programatice. Corespunderi vaste se întemeiează sub privirea poematică, scăpată de sub autoritatea simţurilor comune. Marea - „uriaşa aceasta cu şoapte fierbinţi care pleacă mereu / şi soseşte mereu", - dimineaţa - „e ora când toate-n mişcare se-ntorc şi-n culoare şi-n sunet", amiaza clară, noaptea himerelor sunt fantasme ce convin gustului pentru nemărginit şi ambiguu. Livrescul este administrat poemului în doze suave, din vârful peniţei. La toate vârstele, poezia lui Aurel Rău respiră aceeaşi delicateţe insinuantă, aceeaşi artă a miniaturalului în stare să acopere/descoperind marile, gravele teme. Dincolo de şăgălnicie, crochiul are şi fina derâdere - solemnitatea poemului se construieşte în ştiinţa surâzătoare a

zădărniciei: „Se desprinde un cuvânt dintre cuvinte / şi mă arată cu degetul”.

Şi:

ADRIAN ALUI GHEORGHE, *Intimitatea absenţei*, 1992; *Fratele meu străinul*, 1995; *Complicitate*, 1998; HORIA BĂDESCU, *Furcile caudine*, 1991; *Lieduri*, 1992; *Ronsete*, 1995; RUXANDRA CESEREANU, *Zona vie*, 1993; *Cădere deasupra oraşului*, 1994; *Oraşul schizoidian*, 1998; *Femeia cruciat*, 1999; MINERVA CHIRA; *Manual de târâre*, 1992; *Poemele absenţei*, 1996; IOAN CIOBA, *Poeme*, 2001; TRAIAN T. COŞOVEI, *Bătrâneţile unui băiat cuminte*, 1994; *Lumină de la frigider*, 1998; SIMONA-GRAZIA DIMA, *Călătorii apocrife*, 2002; VICTOR FELEA, *Ritual solitar*, 2001; SORIN GÂRJAN, *Iani... (ocheanul cu vitralii)*, 2003; ANA HOMPOT, *Şi a rămas poezia*, 2003; FLORIN IARU, *Înnebunesc şi-mi pare rău*, 1990; VASILE IGNA, *Clepsidra cu cenuşă*, 1998; LETIŢIA ILEA, *Eufemisme*, 1997; *Chiar viaţa*, 1999; CLAUDIU KOMARTIN, Păpuşarul şi alte insomnii, 2003; VIRGIL LEON, *Unu*, 1996; *2*, 1999; IRINA MAVRODIN, *Capcana*, 2002; VIRGIL MIHAIU, *Paradis pierdut în memorie*, 1993; *Jazzografii pentru îmblânzit saxofoniste*, 2001; VALENTIN F. MIHĂESCU, *Catifea aurie*, 1999; IOAN MILEA, *Seară cu Dante*, 1996; DORA PAVEL, *Poemul deshumat*, 1994; *Creier intermediar*, 1997; MIRCEA PETEAN, *Cartea de la Jucu Nobil*, 1990; *Zi după zi*, 1993; *Dincolo de marginea marginii*, 1996; *Ploi. Zăpezi. Felurite*, 1998; AUGUSTIN POP, *Umbra libelulei*, 1993; *Jocul cu clipa*, 1995; ION POP, *Amânarea generală*, 1990; DOINA URICARIU, *Institutul inimii*, 1995; *Inima axonometrică*, 2002; LUCIAN VASILIU, *Verile după Conachi*, 1990; *Mierla de la Casa Pogor*, 1994; *Dincolo de disperare*, 1995; ION VĂDAN, *Elegii din Nordburg*, 2002; GEORGE VULTURESCU, *Oraşul de sub varul pereţilor*, 1995; *Gheara literei*, 1998; *Nord şi dincolo de nord*, 2001.

PROZĂ

„Suntem făpturi mai complicate decât ne place

să credem". GABRIELA ADAMEŞTEANU publică ediţia a doua (2003), revizuită, a nuvelei *Întâlnirea* din volumul *Vară-primăvară* (1989). Am comparat cele două texte, pagină de pagină. E, în fond, o revizitare a propriului text cu descoperirea, nemărturisită, că nimic fundamental nu trebuia schimbat şi nimic fundamental nu se putea adăuga în condiţii de libertate (abstracţie făcând de prefaţă şi postfaţă, texte escortă care încearcă să pună nişte accente pe care nuvela-roman, din fericire, nu le acceptă). Pot concede că şi în 1989, la prima ediţie, tot roman era. La urma urmei, nici nu are vreo relevanţă - alta decât aceea că proza scurtă românească a deceniului 9 avea/are o densitate care zădărnicea etichetele, le suspenda însemnătatea. Ele erau texte cu largă valoare de întrebuinţare, revizitabile cu folos şi *fără greţuri* şi astăzi.

Câteva cronici vorbesc deja, limitând periculos efectele/valenţele cărţii, despre cel fugit din România dictatorială, întors după mulţi ani pentru o vizită în timpul căreia nu ştie dacă cei care l-au primit ca rude nu erau cumva securişti deghizaţi. Aşa citită, povestea e cel puţin exagerată, dacă nu stupidă. Securitatea era ubicuă („peste tot") doar în bancuri, simpatice, acestea, prin jocul de cuvinte la care apelau. Dacă Ceauşescu e marea absenţă a literaturii adevărate a epocii, cum bine observă G.A. în postfaţă, aşa se cuvine să fie şi Securitatea. În ordine existenţială, la adevărata scară umană, cea valabilă indiferent de sistem şi epocă, sunt accidente, fenomene atipice (dar de o atipicitate caracteristică oricărui regim din istoria omenirii) şi, oricât de odioase în clipa istorică, neglijabile ca identitate/identificare adevărată. Nu pot funcţiona decât anonim, ca situaţii crizice (dictatură, supraveghere răuvoitoare şi insistentă), nu ca „personaje" cu stare civilă. Absenţa lui Ceauşescu din literatura epocii nu-i decât dovada că, de fapt, pentru români era un soi de ficţiune - ei aveau strania capacitate de a-l bârfi cotidian şi de a-l uita cotinocturn. Dacă povestea-punct de pornire e

adevărată, cum pare să fie, „problema” e a celui *întors* cu mintea conectată iremediabil pe nişte clişee (vezi amara constatare a lui Mircea Cărtărescu, citată de Radu Cosaşu în *„Dilema*”: „…Cine dintre noi n-a avut surpriza ca, în urma unei lecturi despre dragoste şi ură, despre suferinţă şi bucurie, despre greutatea de a fi om, despre straniul visului şi straniul şi mai tulburător al realităţii, despre tot ce au scris autorii dintotdeauna, să primească din public [în Occident, fireşte] mereu şi mereu, de zeci, de sute de ori, până la saturaţie, până la greaţă, aceleaşi trei întrebări: despre disidenţă, despre cenzură, despre poliţia politică?”). El are vedenii pe care le proiectează asupra celorlalţi. Tot aşa cum, de pildă, Adam Sorkin, în excelentul, altminteri, studiu despre „căderea fericită” la români, pornind demonstraţia de la cuvintele arhanghelului Mihail care încearcă să-i convingă pe Adam şi Eva că *răul* se va preface-n *bine*, chiar dacă o face cu o doză fină, abia perceptibilă, de ironie, simte nevoia să coboare în subsolul paginii şi să-şi ia lungi măsuri de precauţie ca nu cumva trimiterea sa să fie interpretată drept simpatizare cu Garda de Fier, numită şi „a Arhanghelului Mihail”, ori să-l bănuiască cineva că ar fi atins de vreo fărâmă de xenofobie. E o atitudine (ocolesc anume posibilele epitete) de care nu încetez să mă minunez. Îmi plac din cale afară conexiunile surprinzătoare, dar mă tem că o prea trează *corectitudine politică* e pândită de foarte primejdioase incorectitudini… umane.

Carmen Muşat recunoaşte, sub titlul *Tentaţia trecutului, dezamăgirile prezentului,* că eroul se întâlneşte, de fapt, cu sine, salvând, astfel, cartea de datare. Regimul concentraţionar e, de altfel, relativizat în câteva rânduri de Gabriela Adameşteanu, aşa încât cartea e mai ales şi în primul rând, dacă nu cumva şi în ultimul, povestea incapacităţii de a te întoarce la vremurile întotdeauna fericite ori măcar *altfel* ale tinereţii, ale copilăriei (Viaţa ca

alegere tragică, fiindcă e o alegere ucigând definitiv celelalte variante, şi întoarcerea în trecut ca amăgire se află descrise şi în jurnalul lui Liiceanu: „Prin fiecare gest al vieţii mele eu aleg între mai multe posibilităţi şi fiecare opţiune, odată făcută, reprezintă condamnarea la moarte a tuturor celorlalte pe care le-am înlăturat. Prin unica mea alegere eu am remis neantului restul refuzat al posibilităţilor. Înaintarea noastră prin existenţă generează fără încetare neant. Nu numai ca aruncaţi în lume, dar şi ca aruncători ai propriilor gesturi”; „Revenirile sunt tot atâtea false căderi în trecut; regăsirea unui loc după ani de zile nu este de fapt o întâlnire cu trecutul, ci cu *trecerea timpului*”).

Nu văd *comparaţie* în aşezarea în paralel a României comuniste cu Germania nazistă, ci, dimpotrivă, aceeaşi generalizare benefică, lucidă: au fost mereu şi vor fi, după toate semnele, societăţi, perioade, epoci de cruzimi, nedreptate, violenţă, intoleranţă. Tot astfel, povestea lui Odiseu e utilizată ca largă, generoasă metaforă a drumului fără întoarcere, a monodromului existenţial. Unicalea destinală e marele subiect al celor mai multe cărţi mari ale omenirii. Finalul fericit al epopeii e uşor de trecut cu vederea, tocmai fiindcă adevăratele peripeţii se întâmplă în alte locuri şi timpuri. Trecutul nu se întoarce niciodată, poate fi doar remaniat, cum ar zice Camil Petrescu. Iar remanierea e fantasmatică. Apropierea de *La ţigănci* o văd mai puţin. „Topos spaţio-temporal situat la confluenţa memoriei şi imaginaţiei” poate fi, într-adevăr, România recuperată iluzoriu, grăbit, cu antene pierdute pentru totdeauna, dar nimic fantastic (adică deschizând spre abisal) nu se mai păstrează în atmosferă. Dimpotrivă, la Gabriela Adameşteanu totul se încâlceşte, de-o parte şi de alta, în prejudecăţi, nu are loc nici măcar umbra unei iniţieri. Cartea ei e o *tragedie politică*, aş zice. Prins în capcana prejudecăţilor politizate şi împotmolit în gânduri de gata, omul - din orice societate ar face parte şi oricărui

regim ar trebui să i se supună - nu mai e capabil de viziuni şi înţelegeri, întâlnirile n-au loc cu adevărat, totul a fost deja citit de altcineva, întoarcerea e mai cu neputinţă ca oricând. Personajele, toate, ratează şansa vieţii lor fiindcă privesc spre ceilalţi prin ochelari de cal. Motoul din Mircea Eliade despre exilatul ca Ulise, cel în stare să tenteze drumul spre casă văzând şi citind semne şi înţelesuri - *chiar dacă ele nu există!* - are, de aceea, două sensuri cel puţin: lectura unor *semne rele* e condiţia supravieţuirii morale a exilatului - are nevoie de o scuză a *trădării* (mama, în visul/coşmar, nu-l mai recunoaşte, deci, inevitabil, e/se simte un renegat). Ţara pentru care a luptat să devină a lui nu va deveni niciodată, în ciuda onorurilor şi reuşitelor. Pe de altă parte, lectura unor *semne bune*, oriunde ar fi ele şi oricât de firave, e condiţia pasului următor, a supravieţuirii însăşi.

Carmen Muşat pare, când şi când, să ia de bună paranoia întârziată a personajului: toţi cei cu care se întâlneşte, zeci de oameni, sunt/pot fi pentru prefaţatoare securişti care joacă un rol ocult. O asemenea perspectivă îmi aduce în minte studiul introductiv al cărţii lui Eugen Negrici despre *Literatura română sub comunism*: şi acolo, totul e prevăzut, controlat, urzit cu o atât de largă cuprindere, încât e imposibil să nu observi contradicţia - un regim atât de bine pus la punct în urzeala sa ascunsă n-ar fi putut să se destrame niciodată. Gabriela Adameşteanu demolează ea însăşi, delicat, discret, dar ferm, o asemenea interpretare abuzivă. Vezi Daniel, care n-are curaj să intre în vorbă cu *savantul* - uşa întredeschisă în noapte e înţeleasă de acesta din urmă, desigur, ca supraveghere. Ithaca degradată de vremi e trecutul, nu neapărat şi numai ţara de baştină (*singura pe care o are* - e de citit aici o nuanţă de morală vag-ardelenească). *Acasă* nu mai există: „Pentru că ceea ce vrei să regăseşti acolo nu mai există nicăieri altundeva decât în mintea ta... Nu te poţi întoarce într-un loc sperând că de fapt te întorci în timp...” De

altminteri, notele informative ale securiştilor au acelaşi aer de improvizaţie, neprofesionalism, neimplicare serioasă, amatorism. Urmărirea e leneşă, nu prea harnică, de multe ori confuză, nu se ştiu date banale, uşor de aflat şi fără servicii de urmărire. Ca şi simplii cetăţeni, securiştii se *prefac* că-şi fac datoria. „Pentru că supraveghere trebuie să fi existat, chiar dacă eu nu am simţit-o...” Introducerea lor nu aduce o întunecare a peisajului, ci, paradoxal, o trimitere a sa în derizoriu, în relativitatea eternă a relaţiei urmărit/urmăritor.

„Ce limbă e asta şi de ce o înţeleg atât de bine?!... De ce mă relaxez dintr-o dată când o aud?” Iată o secvenţă care ar merita pagini multe. Ea se întâlneşte cu frânturi de ultimă oră semnate de Norman Manea („pentru scriitor, un exilat prin excelenţă, limba este placenta sa;...limba este pentru scriitor nu doar o lentă şi exaltantă cucerire, ci legitimarea, domiciliul spiritual. Prin limbă, se simte înrădăcinat şi liber, doar astfel înfrăţit cu virtualii săi interlocutori de oriunde. Limba reprezintă adevărata cetăţenie, sensul apartenenţei - casa şi patria scriitorului. A fi exilat şi din acest ultim şi esenţial refugiu înseamnă cea mai brutală descentrare a fiinţei, acea ardere de tot - *holocaustos* - care atinge miezul însuşi al creativităţii”), Sorin Alexandrescu, Dumitru Ţepeneag, Gabriela Melinescu despre acasa limbii *române*, reper esenţial şi inegalabil pentru orice scriitor *român*. Vezi şi Gabriela Adameşteanu în interviul consemnat de Dora Pavel: „Dacă eşti scriitor american sau francez, ai mai multe şanse decât dacă eşti român. Sigur, cu condiţia să fii bun, foarte bun. Dar a te jena de ţara şi de limba din care provii mi se pare la fel de penibil ca şi a te ruşina de familia ta: dacă eşti matur, se cuvine să o asumi şi să faci dovada că ai de ce, în sinea ta, s-o priveşti de sus.”

„Dar el ar vrea măcar şi fum să vadă ieşind din ţara lui şi-apoi să moară.” Ţara e numită *tărâm sălbatic şi sălbăticit, lumea aceea sălbatică, mutanţii, ţara aceea şi*

lumea noastră - cu o exagerare rea ori calculată, dar exagerarea e necesară, e circumstanţă atenuantă. *„Din ţara care a fost a noastră şi nu mai e a nimănui…”* se citeşte corect *„nu mai e şi a mea*”, lucru valabil, desigur, pentru exilaţi. Ea, ţara, nu-i mai gândeşte, cum ar spune Pirandello. Adevăruri din anii ’50-’60 sunt împrumutate pentru ’80, când se întâmplă acţiunea - fireşte, nu mai e valabil. Sărăcia era una, chiverniseala fiecăruia prin economia subterană alta, împăcarea/resemnarea/adaptarea, cu secvenţe chiar senine, din câte îmi amintesc, alta. Dar teroarea politică nu mai era în floare. Christa vede în România din anii ’80, pe care n-o cunoaşte direct, Germania lui Hitler, comparaţie greu de susţinut, oricum. Chiar şi numai fiindcă românul trăia suficient de degajat (se poate spune şi indiferent, inconştient, neserios, lucrurile nu se schimbă! - vezi, în roman, înţelepciunea românilor adaptabili: *Să nu-ţi faci nervi degeaba*) pe cel puţin două planuri, deloc convins de propaganda oficială, în stare să vadă minciuna şi, eventual, descurcându-se abil în umbra ei, cu oarecare nepăsare, în vreme ce în Germania interbelică Hitler convinsese mulţimi întregi, fanatizate şi oarbe - să nu uităm că alta era şi miza: comunismul promitea fericirea tuturor - o utopie, nicidecum stăpânirea lumii - un lucru de oarecare concreteţe… Apoi, Christa vorbeşte despre România în şabloane, asemeni românilor despre Occident, colportând ştiri, zvonuri, improvizând în lipsă de date ferme; diferenţa stă în indiferenţa cu care expediază nemţoaica „ţara aceea sălbatică” şi febrilitatea oarecum înduioşătoare cu care scornesc românii detalii senzaţionale, dornici de poveşti mai ceva ca-n filme. În ’89 aveau să fie dezamăgiţi şi unii, şi alţii: visul era mai puţin trandafiriu, iar coşmarul, mai puţin atroce… Firea lucrurilor e mereu firea lucrurilor, căci trimite la reguli, iar regulile se schimbă şi se schimonosesc trăgând după ele firea momentului.

Capitolul 9 mă lasă să divaghez: titlul a fost cules

anume pe două rânduri ori e o simplă neatenţie a tehnoredactorului? POVESTEA LUI NIMENI / N-ARE S-O AUDĂ VREODATĂ înseamnă Povestea lui Nimeni n-are s-o audă niciodată. Trebuie să fii *cineva* ca povestea să-ţi fie ascultată. Interpretare uşor de susţinut dacă ne gândim la protagonistul mare-savant-internaţional. Dar la fel de bine putea coborî *nimeni* în rândul secund, sugerând că *adevărata* sa poveste n-o va afla nimeni nicicând... A doua interpretare e cea adevărată, aflu câteva pagini mai încolo: printre străini, personajul a învăţat să tacă. Să *se* tacă. Să nu-şi mai vorbească nici sieşi deschis. Instinct de conservare.

„Tânjind îşi irosea viaţa cea dulce şi ofta de dorul ţării de când se săturase de zeiţă”. Fără ţara ta, zeiţele pot duce şi ele la saţ... Inserţiile din *Odiseea* sunt toate cu schepsis. Niciuna dintre ele nu pare un intrus în organizarea simfonică a romanului (nu e singura ritmare a texturii: câteva secvenţe se leagă subteran vorbind, de pildă, despre proliferarea independentă a lucrurilor: carnea se umflă de căldură şi se revarsă peste curelele sandalelor, colportările se umflă una din alta, tot mai departe/aproape de realitate - căci *există* tot ce se vorbeşte, se spune!! Coca moale se prelinge dulce la brutărie). Ele spun de fiecare dată morala ori punctează direcţia ascunsă a firului epic: *„Cum oamenii pe zei îi tot defaimă / Şi-nchipuie că de la noi vin toate / Necazurile lor, ci dânşii singuri / Cu-a lor păcate şi-nrăiesc ursita...”* Ieşirea de sub vremi pe care o îndrăzneşte exilatul e şi ieşire de sub datorie şi responsabilităţi. *Să trăieşti comod, confortabil, singur* - ideal zădărnicit de gureşa adunare care-l escortează în timpul şederii în ţară, mulţime după căldura căreia tânjeşte. E familia absentă, dispărută o dată cu trecutul, intrată în alt culoar de timp.

Bine prins adolescentul Daniel-Telemac şi problemele lui „insolubile”, pentru care maturii, indiferent care, nu au soluţii. Plus visul său „material” - să fie boşorog, dar unul

parfumat. „Unchiul” are, în ochii lui, mofturi de invidiat: se jenează să meargă cu pungi de plastic (de fiecare dată când întâlnesc asemenea secvenţe, în cărţi ori în viaţă, îmi vine în mine *drotul* cu care Cioran îşi legase sertarul cu încuietoarea defectă, fără pic de...ruşine, şi-l iubesc pentru asta!), e bolnav şi i se aduc, fireşte, ceaiuri *sălcii.* Vezi şi scena grotescă a darurilor, care are şi revers - ei, *săracii, sălbaticii,* vor să-i dăruiască ceva, orice; el, bogatul, civilizatul, nu are nimic de dat, e gol şi pustiu...

Romanul conţine un detaliu, prezent în multe texte postdecembriste, căruia nu-i înţeleg resorturile şi miza: se vorbeşte despre „ţara atee”. E cel puţin o exagerare. Ţara n-a fost atee, chiar dacă discursul oficial era astfel. Credinţa fiind o problemă intimă şi personală, ea nu putea fi interzisă, oricum. Nu contest situaţia dramatică a greco-catolicismului, dar nici măcar asta nu poate fi descrisă ca „ţară atee”. Eu, atee fiind dintotdeauna, pot scoate din memorie dovezi nenumărate despre libertatea *practică* a credinţei. Ba, ca orice suprastructură, putea fi chiar stimulată de opoziţia regimului. *Teoria,* ca de obicei, nu conta la români, gata oricând să-şi vadă liniştiţi de-ale lor în ciuda măştii oficiale.

În *Întâlnirea,* Gabriela Adameşteanu recurge cu naturaleţe extremă la toate artificiile pentru a dobândi firescul viziunii. Proza sa pledează pentru autentificarea privirilor personale, individuale asupra realităţii, realitatea urmând să fie rezultanta acestora. Nu e fără legătură cu perspectiva/maniera romanescă ilustraţia copertei: *Zi şi noapte* a lui Escher vorbeşte şi despre libertatea de a interpreta oricând, din unghiuri contradictorii şi opuse, una şi aceeaşi realitate, libertate dedusă din întâmplarea că realitatea nu există altfel decât interpretată, că e remaniabilă la infinit.

Revoluţia sexuală de catifea. În *Manualul întâmplărilor,* ŞTEFAN AGOPIAN proba darul unic şi inimitabil al însufleţirii unor „scene” simbolice. Prozele

sale se constituie într-un curs de iniţiere în arta privirii şi a rostirii, amândouă stăpânite admirabil de autor. Întâmplările care-şi declanşează derularea în „anul 1801 după amiaza” sunt pictate într-o manieră grotescă de un mare rafinament al perspectivei şi luminii. Personajele sunt conturate de un Goya îmblânzit de plăcerea cu care-şi lucrează capriciile. Pare că stampe învechite de vreme se colorează deodată, ca într-o vrajă, gata să concureze cu prezentul, să accepte o nouă traducere. „Armeanul Zadic se trezi şi culese câteva broaşte moleşite de căldură ca şi el, apoi se sculă, dar nu ca oricare, ci mai întâi în patru labe şi atând aşa nici el nu ştia de ce, doar stătea şi nu se gândea la nimic în şanţul ăla puturos, apoi se culcă la loc. Ioan Marin, geograf adică, se gândi la cât de mare e lumea şi cât de puţin este el şi la sfârşit. Cam când se gândea la toate astea, cum e lumea de necuprinsă şi el fiind nimic, ca un scuipat în apa asta puturoasă, Armeanul se sculă şi zise: - Hai, bre, că e târziu! Un soare verzui se aşternu peste ei. Armeanul Zadic ca un păsăroi slăbănog şi mocirlit tot îşi făcu vânt şi se înălţă peste întâmplările acestei lumi…” O mişcare leneşă, un iz de pivniţă veche, o lâncezeală încăpătoare de conotaţii. O moleşeală de loc sinonimă cu slăbiciunea, mai degrabă o tărăgănată degustare a unei clipe eterne. Fiindcă Agopian întârzie asupra tablourilor în cuvinte care mângâie, cu mlădieri mătăsoase, grele, cu o oboseală distinsă. Nu uităm, e vorba despre personaje şi relaţii groteşti, dar felul în care sunt privite şi povestite le înnobilează, le conferă o stranie şi pură melodie. Alintându-se în harul de a numi, de a crea numind, Ştefan Agopian are tabieturi de pictor atent la lumină „De undeva veni întunericul ca o apă…”; „lumina ca untul”; „lumina galbenă ca mierea”; „un cer vineţiu se făcu peste ei”; lumina, băltind la picioarele lui”; „Soarele străluci strâmb şi roşi şi trist ca un glob de mărgean înspre marginea privirii lor”; „lumina de voal purpuriu”, „se cenuşi dimineaţa sub cuvintele lui” etc. etc. O lume coclită,

năpădită de mucigariuri, înnămolită care, hărăzită „unei vremi fără ore”, capătă o neaşteptată strălucire. Metafore splendide, imagini de o deschidere ameţitoare, cu nu-ştiu-ce aromă bizantină spulberă orice limite şi convenţii: „Cei doi rămaseră singuri la marginea acelei dimineţi ce se ivea peste lume”; „Stăteau zgribuliţi şi o noapte urâtă se făcu peste ei, înghiţindu-i, strivindu-le privirea prea depărtată de lucrurile familiare şi triste”. Când lumea apare „ca o sanie tăcută alunecând prin iarnă şi prin odaia lor puturoasă”, fantasticul nu surprinde în niciun fel, e firesc şi, chiar, banal. Mai surprinzătoare pagina acoperită cu o înşiruire de îndeletniciri omeneşti pitoreşti amintind de sonorităţile pline de înţelesuri tainice şi sfătoase din amintirile lui Creangă.

Minimalismul barochizant, despre care vorbeşte Dan C. Mihăilescu, bălteşte în voie în cel mai nou roman: *Fric* (2003). L-aş compara pe Agopian cu Marcel Moreau, eseistul, cel din *Celebrarea femeii*. Aceleaşi somptuoase desfrâuri ale unei revoluţii sexuale de catifea, fără vărsare de sânge la vedere. Fiorul morţii e detectabil tocmai fiindcă o atât de debordantă visceralitate răsfrânge şi viermuiala ultimă a vieţii în crepuscul. Iată: „Cu pulpele larg desfăcute, Maria Dragases aşteaptă după-amiaza, degetele mângâie sexul păros, el se desface din buzele-i roşii şi creţe fremătând ca o algă..., sfârcurile se lungesc, par să amuşine lumea, sunt tuburi prin care lumea se face cum e: o grădină şi o casă şi la poalele lumii un bărbat mort simţind toate acestea.” La Moreau: „Pe pielea ta să scriu un roman. În împrejurimile sexului să trasez linii de o ardentă lubricitate: capitol plin de ţipete, de şocuri, de sucuri, de moliciune, de mângâieri, de alunecări, de scotociri, de miasme, de savori, de arsuri, de magnifice scursori. În sexul însuşi, partea obscură adică ilizibilă a poveştii. Să-ţi înfăşor coapsele cu o mătase de cuvinte rare, strunjitoare, scriitură fină şi regulată născută din jilavul pliu al vulvei, povestirea confidenţială, aproape

preţioasă, a unei dorinţi de modelator...” Lăsând deoparte toate diferenţele dintre un eseu egografic pe tema scriiturii erotice, a verbului fierbinte şi dezlănţuit, catalizând simţuri îndeobşte nevorbitoare, şi romanul cu personaje şi întâmplări, avem de-a face cu o aceeaşi atitudine. Monstrul verbal se încolăceşte la Moreau în răzvrătiri de o senzualitate rafinată, căci mărturisită direct, gata să sfâşie demonstrativ şi asumat mătăsurile celei mai desfrânate senzualităţi, în vreme ce la Agopian îşi îngăduie lenoase adăstări balcanice, atacă *lăturiş* (cum ar zice Noica) şi se instalează în moliciunea îngăduitoare a mătăsurilor şi catifelelor. Nu cred în mărturisirea televizată că a transcris întocmai cuvinte neruşinate fiindcă se găsesc în marile dicţionare academice. Cuvintele se găseau mai întâi în lume, iar scrisul său încărcat de metafore avea, în fine, nevoie de ele pentru aş desăvârşi melodia. Nici la Moreau, nici la Agopian nu e nimic lubric şi dezonorant, căci scriitura lor esteță e mai presus de asemenea marginalităţi. Sexul nu vorbeşte la ei, ci scandează, cu o artă simfonică impecabilă.

Memoria fiinţei. HORIA BĂDESCU, poetul, prozatorul, eseistul, ştie să acorde o atât de intensă, susţinută şi un pic naivă însemnătate condiţiei sale de scriitor, încât împrejurările sunt obligate să-i recunoască şi ele însemnătatea şi rostul. Descinderile sale ceremonioase în cetate, atenţia cu care îşi lucrează detaliile aparent minore ale înfăţişării şi discursului chiar când se află între prieteni ţin de aceeaşi luare în serios a unei meniri. Nu-i atunci de mirare că recunoaşterea se petrece şi dincolo de hotarele ţării (Franţa; Belgia; Canada); cele şapte volume de versuri traduse, un roman, un eseu, o monografie alcătuiesc, nu-i nicio îndoială, o operă şi sunt în măsură să recomande un scriitor.

Câteva rânduri despre cele mai recente evenimente nu doar personale: romanul *Zborul gâştei sălbatice* (1989) a apărut de curând la Gallimard (*Le vol de l'oie sauvage*,

traducere semnată de Gérard Bayo), iar textul revizuit al tezei de doctorat are şansa unei versiuni franceze (semnată de Horia Bădescu, alături de acelaşi Gérard Bayo) cu titlul *La Mémoire de l'Ętre. La poésie et le sacré* (Editura du Rocher, seria „Transdisciplinarité”). *Zborul gâştei sălbatice* impresiona, la apariţie, prin ştiinţa remarcabilă (şi remarcată) de a apela la subterfugiile prozei româneşti dinainte de '89, la instrumentarul obligatoriu al vremii - disimulare, parabolă, subtext „marcat”, text încifrat în straturi suprapuse de semnificaţii şi mesaje - într-o manieră atât de specială încât textura romanescă anulează datările şi-şi păstrează prospeţimea şi stricta actualitate. Roman al condiţiei umane, în fond, *Zborul...* are, încă, sens şi valoare. Încărcătura livrescă nu afectează originalitatea, deşi trimiterile la Thomas Mann, Eliade, Gib Mihăescu, Ken Kesey, Fowles, Borges, Ibsen, Nicolae Breban sau Mateiu Caragiale se pot face cu oarecare uşurinţă graţie nenumăratelor faţete ale personajelor şi unghiurilor multiple ale perspectivei. *Zborul...* nu e, însă, nicidecum dator. Reperele posibile se supun desenului din covor, i se subordonează, dispar în subterana unei construcţii conduse abil spre punctul de fugă al căutării de sine prin aşteptare, pândă, dorinţă, dor. Iată o secvenţă cheie: „Să aştepţi... *strigătul* gâştelor sălbatice, *rătăcite* în *pâclele* fără de capăt, rotind obsedant deasupra *târgului* zile şi nopţi de-a rândul, încurcându-se în *cablurile de înaltă tensiune,* izbindu-se de *turla bisericii,* ori de *turnul primăriei,* până când întâmplarea ori instinctul, trezite din amorţeala acelei învârteli fără sfârşit, scoteau la iveală o *zare fantomatică de lumină*” (subl. mele). Aşteptarea, cum se vede, e una tensionată. Până să ajungă sub *zarea fantomatică de lumină,* omul are de depăşit condiţionările şi determinările anterioare, ale unor autorităţi străine datului esenţial al înaintării sale destinale: dogma, ideologia, ierarhia socială şi politică etc. Iar lumina este una mereu fantomatică, adică ivită în

„lumea închipuirii”, în sens eminescian; aşa încât în secvenţa de mai sus nu e vorba despre prezicerea unei simple schimbări de regim, ci de promisiunea unei căi spre adevărul, imaginar mereu, al existenţei.

O asemenea interpretare a romanului deschide înspre eseul despre *Poezie* şi *Sacru,* căci drumul spre „zarişte şi luminiş” înseamnă efort de iniţiere metaforală în existenţa tradusă în limbaj poetic. Cum bine observă prefaţatorul, Michel Camus, *Memoria fiinţei* este un tratat riguros structurat şi o meditaţie despre vedere şi privire, în care „poezia este religia originară a umanităţii”, însă afirmaţia, rostită pe urmele lui Novalis şi completată şi cu perspective blagiene, nu înseamnă în niciun fel supunere, „obedienţă religioasă”. Poezia şi sacrul sunt consubstanţiale, iar substanţa lor comună este imaginarul. sunt, amândouă, fantasme conturând un „sentiment al fiinţei atemporal, aspaţial, non-istoric şi fără nume”. Pariind pe forţa incantatorie a poemului, pe ceremonialul sărbătoresc pe care-l ţese în jurul întrebărilor fiinţei asupră-şi, eseul poate sugera un scenariu originar. Poezia s-a ivit ca nostalgie a luminii, ca suferinţă şi dor, ca sărbătoare a absenţei, a absenţelor. Ca şi religia, poezia e purtătoare şi expresie a Absenţei”, care-şi extrage forţa şi farmecul din întâmplarea că lumina fantomatică spre care se îndreaptă, spre care îşi aţinteşte vederea şi privirea are în juru-i mereu la fel de multe umbre. Eseul lui Horia Bădescu pledează poematic (studiul său e afirmativ, de o expresivitate suficientă sieşi; o înlănţuire riguros-liberă de versete, mizând pe valoarea axiomatică a rostirii răspicate) - în favoarea poeziei, sperând o reabilitare a sa în cetatea mileniului trei. Căci *cântarea* e singura cale la îndemâna omului de a-şi păstra subiectul sub invazia *obiectelor* lumii contemporane; de a-şi recupera imaginaţia şi misterul într-o lume a transparenţelor goale; de a se bucura - tragic şi simfonic - de umbrele ce-l înconjoară.

Locurile memoriei. Perfect mulat pe substanţă şi

mesaj titlul volumului de nuvele al BIANCĂI BALOTĂ: *Micul palat baroc* (1999). Definiţie a memoriei, aşa cum lucrează ea în slujba prozatoarei, „micul palat baroc” adună, aşează, reconstituie, mereu fragil şi alăturea cu drumul cel mare al Istoriei, încărcat şi imponderabil, deţinător de comori şi de chei care nu mai deschid în prezent nicio uşă. Frânturile de imagini sunt imagini *frânte* sub greutatea timpului, dar şi fragmente ale unui *puzzle* care ar putea fi recuperat. Migala descrierilor e, de aceea, ocrotitoare şi de o încăpăţânată insistenţă, ca-ntr-un ritual al re-animării. Fantome delicate ale unor vremi în care lucrurile mărunte contau, în care rosturile se respectau, chiar încălcarea lor făcându-se cu stil, migrează dintr-o nuvelă în alta într-o ţesătură, în cele din urmă, de o stranie actualitate. Adevărul lor încetează, sub forţa descrierii, să fie unul databil şi, prin urmare, perisabil, devenind coordonată existenţială.

Memoria conferă *patină*, aura care înconjoară detaliile vine din implicarea cu care au fost trăite cândva şi sunt acum re-trăite. Trecutul este utilizat ca-ntr-un număr de prestidigitaţie visătoare care stârneşte treptat ungherele somnolând în absenţa cuvintelor. Nu e doar plăcerea funciară a fiinţei de a se povesti şi de a-şi întreţine şi delimita „micul palat baroc” al memoriei. Cartea conţine şi un manifest discret. Trecutul pretinde reconsiderare din perspectiva unei carenţe a prezentului. „Comanda” vine dinspre dezamăgirea resimţită într-o lume în care totul fuge, alunecă, trece. Se schimbă. O lume în care privirea fondatoare nu mai are repere sigure, nu se mai poate aţinti. Răgazul, *umbratilis vita*, inutilul care urzeşte marele util sunt „stări” ieşite din descrierea de sine a omului. În numele lor, Bianca Balotă reconstituie mai ales *spaţii*, nu timpuri. Datarea e mereu vagă, nu greu deductibilă, însă oarecum indiferentă. Scăpate de sub povara vremurilor pe care le evocă, locurile sunt personaje mai vii decât oamenii. Sau, mai bine spus, viaţa

personajelor-oameni e însufleţită, valorată, conservată de locurile-personaje. O *lumină* persistentă salvează de la tenebre, plasticitatea locului vibrând cu o forţă pusă în slujba memoriei vorbitoare. Non-locurile modernităţii sunt ocolite discret, marile spaţii ale comunicării alienante sunt puse între paranteze. Totul se petrece în încăperi, în locurile-cuib ale genezei. Locuri care nu pot lipsi din definirea de sine. *Ananke*, necesitatea (ananghia) a apărut din nostalgie, din dorul de *loc*. Ea se satisface asistată de o memorie plastică excepţională. Ochii minţii *pipăie* texturi, moliciuni, rotunjimi, ştiu să *deguste* şi să *adulmece*. Când „străzile forfoteau înguste, întortocheate, boltite, obscure, crepusculare, cu petele negre ale porţilor ferecate în care se deschideau ochi reci, zăbreliţi", soluţia e a interioarelor. Mereu aproximate - „Nu se lasă totul explicat în cuvinte" - cu o remarcabilă artă a crochiului. Epitetul multiplu dibuie, revine cu linii subţiri şi tremurate din vârful unei peniţe răbdurii. Iat-o pe Inge „rezemată de fereastră, subţire, fragilă, neînchipuit de frumoasă, o Kriemhildă vie, neastâmpărată şi fremătătoare, descendenta unui şir lung de străbunice severe, a unei familii vechi, cu genealogia pierdută într-un Ev Mediu întunecat, în care femeile coseau şi torceau, iar bărbaţii mureau în războaie cu imaginea lor aspră, castă şi bravă în minte". Să spun aici că apartenenţa etnică nu-şi pierde neapărat însemnătatea, însă îşi recunoaşte bogata impuritate a iţelor, aşa încât singura tutelă rămâne cea a limbii române care verbalizează cu delicii molipsitoare o „viaţă scurtă, abjectă, lacomă, strălucitoare, neprevăzută şi foarte, foarte amuzantă".

Nuvelele Biancăi Balotă sunt încăperi ale unei case în care „toate veneau de undeva dintr-o vacanţă îndepărtată, dintr-o lume care avea în ea o nedesluşită notă de eleganţă". Memoria le convoacă rând pe rând, înduioşată de plecări, şi ele inevitabile: „L-am privit ieşind, o siluetă mijlocie, un bărbat nu prea tânăr, cu umeri căzuţi, cu părul

uşor încărunţit, retezat scurt la ceafă, formând o crustă ţeapănă, plăcută la pipăit şi m-am gândit că văzuţi din spate oamenii sunt înduioşător de neînsemnaţi, că, dacă stai pe loc şi-i priveşti plecând, înţelegi dintr-o dată că toate amărăciunile şi nemulţumirile care vă dezbină sunt accidentale, lipsite de importanţă, trecătoare...”. E, poate, singura *plecare* din carte, însă aduce o dimensiune extrem de importantă - aceea a trecerii, a muritudinii. Pala morţii sugerează o datorie fundamentală - aceea a re-memorării ca vistiernic al fiinţei. Muritorii Biancăi Balotă adună, cu o mereu „nedesluşită notă de eleganţă”, singurele valori care contează. „Micul palat baroc” nu este nicidecum al grăbiţilor nemuritori ai prezentului, ci al muritorilor care au o zestre de lăsat, impregnată în lucruri înzestrate şi ele, generaţie după generaţie, cu răgaz şi cu rost. De aceea atât de multe enumerările, ca-ntr-un inventar al recunoaşterii rădăcinilor (venind din Sadoveanu şi Voiculescu, din Mateiu Caragiale şi Ion Pillat, din Ion Creangă sau Emil Brumaru). Pagini întregi de o nesfârşită poezie descriu ţesături foşnitoare, dantele învolburate, bucate bolborosind „pe marea plită, zidită în mijlocul bucătăriei cât o hală, dogorind aprig, duduind, abureau clocoteau, umpleau aerul de miresme (...) cântându-şi melodia lor şuierată, bolborosită, impetuoasă, însoţitoare de vrăji şi rituri barbare...”. Secondat de toate simţurile în alertă, cuvântul se alintă, îşi îngăduie dezmăţuri rafinate, amestecă monotonia ritmurilor familiale/famialiare cu zvonurile din lumea largă şi cu miresme şi arome ademenitoare. În câteva dintre nuvele, li se adaugă bogăţia inocenţei: „Lumea din jur mi se înfăţişă după chipul şi asemănarea sufletului meu confuz: fantastică, lipsită de simplitate, încărcată de semnificaţii, capabilă oricând de gesturi impunătoare învăluite într-o aparenţă de banal. O lume în care personaje ciudate, unice şi rare se ascundeau - dintr-o delicată discreţie - sub masca omului de rând”. Memoria are darul rar de a aristocratiza detaliile comune

ale existenţei. Aşa încât, fie că e vorba despre nuvelele cu personaje rare migrând din una într-alta, în secvenţe rafinate şi grele de subînţelesuri, fie că e vorba de cele câteva *flash*-uri asupra unui cotidian de o vulgaritate senină, înălţările şi căderile sunt la fel de distinse şi capabile să devină repere demne de reţinut. Micul infern al tandreţei, dramele mari şi mărunte, întâmplările cu tâlc ascuns, eşuat în suspansuri brodate cu fir, se înşiră, îşi află locul în primitorul palat baroc. *Casa* e cel mai frecvent cuvânt al cărţii, punctul de fugă şi de reculegere. Casa-cetate a ardeleanului rânduit care-şi trăieşte nu doar viaţa lui „trecătoare, pieritoare, ci, ca pe o continuare, ca pe o perpetuare în veacuri, pe cea a străbunicilor şi a bunicilor şi a părinţilor lor”. „Asta era nemurirea lor: o casă trainică înfiptă bine în temelii, să treacă peste ea veacurile şi să n-o spulbere (...). Asta era nemurirea lor şi aşa-şi trăiseră ei clipă de clipă viaţa - câtă le fusese dată - cu conştiinţa nemuririi lor, cu conştiinţa că trecător este numai trupul acesta neînsemnat, dar nepieritoare sunt neamul, familia, casa, registrul cel mare în care totul rămâne, totul rămâne... nimic nu se sfârşeşte vreodată, moartea e numai o vorbă ca toate vorbele, şi ce sunt toate vorbele lumii acesteia? Abur, deşertăciune, nimic!”

Am mai întâlnit o asemenea rafinată, discretă, dar plină de forţă ştiinţă a definirii *temei transilvane* doar în cărţile lui Ştefan Fay (vezi, de pildă, *Moartea baroanei*).

Despre libertatea de a trece. La cea de a treia ediţie, *Sertarul cu aplauze* (prima ediţie, 1992; ediţia a treia, 2002, cu o postfaţă de Rumiana Stanceva, traducere a celei însoţind ediţia bulgărească a romanului) al ANEI BLANDIANA se încarcă de o tristeţe grea şi fără rest. Fac indiscreţia de a citi peste umăr o dedicaţie care nu mi se adresează: autoarea îşi simte cartea mereu în contratimp, căci scrisă când libertatea interioară era deplină şi apărută când libertatea exterioară nu mai folosea la nimic. Dezîncântarea era atenuată, amorţită la prima ediţie. Ea se

mărturiseşte acum, după un deceniu, cu o copilăroasă încredere înşelată. Fireşte, realitatea e mereu altfel decât în închipuire, în speranţă, în vis. În fond, nu altceva spun cuvintele postfaţatoarei, deşi se referă la tehnici de compunere şi receptare a textului: „Prin pătrunderea în profunzime pe cele trei niveluri ale stării de ‚realitate' a unui autor post-modern, de la ‚visul' discursului narativ până la ‚visul în vis' al povestirii în povestire, *Sertarul cu aplauze* este unul dintre marile romane ale timpului nostru".

Aş spune că *Sertarul...* - destinul post-editorial al cărţii, nu cartea în sine - e simptomatic pentru dezamăgirea intelectualului, acutizată de modificările de paradigmă socială şi politică ale ultimului deceniu. Paradisul liberei exprimări nefiindu-le la îndemână, mulţi dintre poeţii/scriitorii români şi-au rafinat instrumentarul până la a obţine străluciri, poate, de neatins altminteri. În plus, lucru extrem de important, şi-au asumat Speranţa, aş zice. Regimul era/putea fi duşmanul absolut vinovat de toate relele şi neîmplinirile, iar literatura subtilă promitea, de multe ori cifrat, dar nu şi indescifrabil, eliberări. Chiar construia şi susţinea libertăţi interioare, scăpate mereu, de-a lungul istoriei umane, de sub vremi. Când regimul se proclamă al libertăţilor, scriitorul se descoperă inutil, deşi libertăţile unui regim (ale oricărui regim) sunt mereu incomplete, parţiale, mincinoase. Oricum, el, scriitorul, nu mai poate concentra în jurul său mulţimi însetate de speranţă, de vreme ce toate speranţele sunt „slobozite" în discursuri oficiale insistente. Paradoxul e numit de Saul Bellow, de pildă, care la un simpozion despre *dizidenţa interioară* (concept lansat de Norman Manea, după lectura unei scrisori din închisoare a lui Havel) spunea: „În Est, eraţi arestaţi şi închişi fiindcă dădeaţi glas opiniilor voastre, în vreme ce în Vest, poţi face câte declaraţii revoluţionare pofteşti şi nu te ceartă nimeni, dar nici nu te bagă în seamă. Aici nu erau pedepse şi de aceea nici

seriozitate nu e. Libertatea, prin urmare, e un soi de glumă.”

Roman egografic, *Sertarul*... stă sub semnul înţelegerii ca salvare a fiinţei: „Vreau să înţeleg de ce lucrurile sunt aşa cum sunt. Curiozitate ontologică şi istorică în egală măsură, curiozitate de care simt că îmi depinde viaţa, nu numai pentru că printre lucrurile acestea mă număr şi eu, ci şi pentru că fac parte, sau mi se pare că fac parte, dintre acele fiinţe care nu pot fi strivite decât de lucrurile pe care nu le înţeleg”. Este printre puţinele - dacă nu cumva chiar singura carte apărută atunci, dar şi în vremea din urmă - care nu-şi arogă îndoielnicul drept de a judeca Istoria de pe poziţiile unei autorităţi axiomatice, ci alege orgoliul suprem al efortului de a înţelege, păstrând distanţă egală de toate semnalele lumii. Multipla punere în abis - autoarea se „ficţionează” pe sine însăşi în pagini de roman al romanului, analizându-şi lucid şi inteligent demersul, sub bănuiala existenţei unei ficţiuni cosmice, a unui „complot universal” cum ar spune Umberto Eco, creează un personaj-autor (alter-ego) care la rându-i creează alte personaje, acestea, de la un punct încolo, rebele, de nestăpânit, şi aşa mai departe - trimite la structura labirintică a lumii, ispită eternă pentru o minte scormonitoare, dar şi, mai ales, la iluzoria ruptură dintre a fi şi a privi. Condiţia de martor nu este şi nu poate fi absolută, ea nu absolvă automat privitorul de „răspunderea limitată”, aş zice: „Nu e nimic mai fals decât să-ţi închipui că stai şi priveşti de pe mal, când de fapt curgi o dată cu apa”. Pionul este mutat/înaintează în paşi minori pe tabla de şah şi, câteodată, poate deveni regină, adică poate face orice doreşte însă, amendament esenţial, întotdeauna în marginile unor reguli pre-existente. Oricât de largă ar fi perspectiva la un moment dat, rămâne loc pentru alta şi mai cuprinzătoare.

Lanţul lentilelor succesive nu abereează decât arareori până la grotesc şi caricatură datele „realului”, cel mai

adesea mulţumindu-se să înregistreze, în alunecări subtile de sens, desenul din covor. Urzeala romanescă simfonizează provizoriu culorile/petele fără să se instaleze într-o armonie definitivă. Ca o Penelopă, face şi desface textura fiindcă înţelegerea înseamnă mişcare, tatonare, neodihnă, revenire îmbogăţită pe acelaşi drum. Ambiguitatea e suverană. „De altfel, orice spun, cea mai neînsemnată afirmaţie, se dovedeşte, în acelaşi timp şi în egală măsură, adevărată şi falsă, iar această dedublare, departe de a contribui la lărgirea limitelor universului meu, le anchilozează într-o indecizie ambiguă, amânătoare”. Indecizie şi amânare savurate, de altminteri, în largi ocoluri analitice, cadenţate muzical. „Infirmitatea prozei” este protezată metaforal. Romanul Anei Blandiana este un poem care îşi asociază „disponibilităţile cotidiene şi omeneşti ale epicii”. Regimul prozastic impune ca instrument predilect comparaţia, şi Ana Blandiana dovedeşte inepuizabile resurse în a contrapune stărilor abstracte carnea concretului expresiv („De câte ori o priveşte şi alunecă brusc ca pe o coajă de banană în ochii eiL”).

Însă realitatea, tot mai „stilizată” pe cont propriu, îşi pierde răbdarea şi „semnifică singură”, independent de textul care o oglindeşte. Echilibrul nu poate fi restabilit decât prin metaforă, al cărei văl încă mai poate împrumuta cuvântului un sens ordonator: „Poţi să uiţi lipsa de rost în lumea dată inventând o altă lume, al cărei singur rost eşti tu”. La nivelul formei, romanul-poem al Anei Blandiana experimentează - mărturisit, de altminteri - instrumentarul noului roman, de pildă, polifonia infinit expresivă a romanului modern, în general. Ca orice construcţie omenească, nu are un punct de sprijin, ci îşi alege unul. Plaiul ca centrul, ca răscruce în care se întretaie planurile cărţii, are mai multe avantaje; pe de-o parte, mioritic, să spunem, de acolo pot fi mitizate „ca-ntr-o poveste” conturele unei realităţi confuze. Insulă, cetate, refugiu,

Plaiul poate convoca, în colocvii subtile, trecutul, istoria, Timpul însuşi. Pe de altă parte, sub semnul lui se pot petrece întâlniri faustice, poate fi interogată fiinţa şi limitele ei. În aceeaşi zonă e posibilă şi căderea în primar pentru o mai netă cântărire a pojghiţei civilizate. Cum totul are un corespondent în negativ - plusul şi minusul pierzându-şi, de fapt, sensul valoric, axiologic -, Plaiul îşi are perechea în penitenciar. Relaţia fundamentală demontată de Ana Blandiana este aceea, mereu reversibilă, dintre autor şi personaj, în fond cele două feţe ale fiecărei fiinţei. Fiecare este victima propriei urzeli şi a unei urzeli superioare, în egală şi greu, imposibil de delimitat, măsură. Graniţa e înşelătoare la nivel de individ, de grup, de popor. Cantitatea de realitate, de existenţă se stabileşte, la cele trei niveluri, prin raport de directă proporţionalitate, cu cantitatea de opunere, de luciditate cheltuită. Opunere dinamică, nesfârşită, niciodată sinonimă cu o victorie. Sistemul - oricare ar fi el - este constrângător - sustragerea de sub apăsarea lui, o iluzie, salvarea unică - starea de veghe, efortul de a înţelege, de a dubla personajul cu autorul. Cu alte cuvinte, stăruinţa în a găsi/imagina contextul imediat şi cele de fundal istoric ale actelor trăite/suportate. Totul are atunci aparenţa şi eficienţa unei lecţii cu încărcătură simbolică, aplicabilă la suprafeţe tot mai întinse. Reacţia scriitorului Alexandru Şerban la invazia insolentă a celor trei - scenă de un grotesc halucinant, coşmardesc - nu e accidentală. Felul său de a fi îl predestinează „fugii”. Asistă, redus la transparenţă, la „parada maculării” sale, la „scurtul curs de istorie a mizeriei., se revoltă palid, mereu în limitele bunului simţ înnăscut şi fuge pentru a rezista „pitit sub munţi”, cum ar spune G. Călinescu. În câteva rânduri, întâmplarea e transferată la scara întregului popor. Un personaj sau altul enunţă observaţii asupra psihologiei poporului român în limita celor deja consemnate de la C. Drăghicescu şi Constantin Rădulescu-Motru până la

Cioran, cel din *Schimbarea la faţă*Ľ să zicem. Nuanţele fine propuse de Ana Blandiana nu schimbă esenţial portretul. „Românii sunt poporul cel mai supus, cel mai de nerăsculat, nu pentru că se lasă dominaţi de ideile celor ce-i stăpânesc, ci dimpotrivă, pentru că nicio ideologice nu-i seduce, nici chiar revolta, care e întotdeauna o ideologie /Ľ/ românul este nu numai incapabil de fanatism, ci, mai mult, fanatismul îi repugnă şi - mai mult chiar - i se pare ridicol şi îi trezeşte hazul; pe de altă parte, pentru că teroarea, care pare, văzută din afară, insuportabilă, ricoşează în realitate pe suprafaţa alunecoasă a ironiei populare, nereuşind să pătrundă în interior, nereuşind să realizeze o presiune interioară pe măsura grozăviei ei istorice /Ľ/. Astfel se ajunge la paradoxala situaţie în care un popor care nu poate fi manipulat, poate fi totuşi guvernat cu uşurinţă”. Lipsiţi de vocaţia luptei, singuri şi străini, altfel decât cei din jur, „prin poziţia lor geografic, prin datele lor istorice, ei nu sunt făcuţi să intre în marea luptă a istoriei, pentru că de orice parte ar lupta, ar fi alături de duşmani, împotriva propriilor lor interese” (vezi şi seducătoarea interpretare a lui Făt-Frumos).

Scrisă între 1983 şi 1989, completată cu un ultim capitol în martie 1991, cartea are la îndemână lentile şi mai puternice. Calităţile ineficiente, în planul istoric imediat, ale românilor capătă o altă greutate în durata lungă a istoriei. Revoluţionarii, „cei care au curajul sau nebunia de a prefera fugii de realitate tentativa de a o schimba” - „cei mai mulţi nu reuşesc, sunt înfrânţi şi sunt numiţi eroi, martiri câte unul învinge şi i se spune tiran. Realităţii nu-i place să fie schimbată”. Fireşte, fuga e o înfrângere, nici ironia nu e victorie, însă amândouă devin imponderabile o dată cu constatarea că lumea întreagă e un penitenciar al cărui obiectiv este înfrângerea naturii. Artificialul, contrafacerea, copia, falsul se propagă asemenea unei plăgi implacabile. Nimic nu mai este, totul pare. Chiar dacă regimurile totalitare deţin supremaţia,

demonstraţia este valabilă la scară mondială. În urzeala nocivă a aparenţei care se dă drept realitate, ironia, băşcălia, detaşarea de propria tragedie sunt, poate, unica armă la îndemână şi înţelepciunea este de partea românilor. Poate, fiindcă şi de data aceasta oglindirea e dublă şi de semn contrar: „Băşcălia nu e viaţa şi cu atât mai puţin nemurirea”, dar „Un om lovit care continuă să râdă de cel ce-l loveşte este, chiar dacă râsul şi lovitura îl costă viaţa, un neînvins, stăpânul unei - chiar dacă scurte - victorii”.

Problematică, interogativă, cartea Anei Blandiana obligă la dialog, meditaţie, confruntare. Ea probează, totodată, egalitatea cu sine, intransigenţa unei inteligenţe verticale şi nuanţate, vremelnic şi cu totul nesemnificativ înstrăinată în naivităţi maniheiste de tip activist. Pariez pe această „carte despre curaj sau despre revoltă” care mi se pare mai importantă decât curajul sau decât revolta fiindcă în miezul ei germinează înţelegerea şi, deci, viaţa mai este încă posibilă.

Un roman de buzunar. L-am descoperit pe LIVIU BLEOCA de puţină vreme, abia la ani buni de la debutul editorial (cu *Sindromul Belfast*, în 1994, roman ivit din întâlnirea cu Irlanda şi care îi provoca lui Virgil Mihaiu o întâmpinare entuziastă pe coperta a patra: „...ştie să condenseze într-un text captivant aventura pură şi simplă, observaţia sagace a unor medii insolite, autoironia, dar şi maliţia fină, persiflajul, dar şi tentaţia erotismului...Totul asezonat cu un suveran simţ al humorului!”). Surpriza şi încântarea le egalează pe cele trăite la descoperirea prozatoarelor de excepţie Rodica Palade şi Adina Kenereş (la debut, în cazul lor). Cele două cărţi apărute în 2001 (*Collectio de scandalis*, proză scurtă, şi *Biblioteca de buzunar*. *Un romanţ şi restul novele*), mulţimi intersectate, căci un număr de pagini glisează din una în cealaltă, mărturisit şi cu o aşezare diferită în spaţiul cărţii, sunt, înainte de toate, lecturi extrem de plăcute. Faptul că o

carte se citeşte foarte uşor şi cu delicii e, pentru un cititor vechi, trecut prin mii de pagini *alese*, şi pentru un editor suficient de vechi ca să fi parcurs alte mii de pagini, multe dintre ele *obligate*, argument sigur al calităţii. Liviu Bleoca reuşeşte performanţa de a convinge că în proza sa se oferă noutăţi absolute despre om în ciuda inflaţiei editoriale. Pentru Milan Kundera această noutate de perspectivă, de unghi de vedere, de cunoaştere prozastică e condiţie *sine qua non* de accedere în teritoriul rarefiat al literaturii adevărate. De unde vine senzaţia de noutate şi prospeţime? Simplu spus, Liviu Bleoca scrie proză într-o manieră extrem de occidentală. Comparându-l cu prozatori europeni de ultimă oră (să amintesc aici doar cărţile britanicilor Jonathan Coe, Ian McEwan ori Peter Ackroyd, ale italianului Antonio Tabucchi, ale belgienilor Jean-Luc Outers şi Jacques de Decker), descopăr aceeaşi remarcabilă ştiinţă a detaliului „greu", aceeaşi dezinvoltă alăturare a cotidianului mărunt cu mici inserţii eseistice topite în frază, însă suficient de nete pentru a adânci momentul înspre dimensiuni grave ale existenţei. Personajele/naratorii văd, simt şi descriu locuri domestice, decoruri banale, stereotipii sociale, ticuri şi gesticulaţii de mică ori joasă amplitudine, însă o fac cu o lapidaritate minuţioasă, i-aş zice. Tocmai aparenta tratare în răspăr, din vârful buzelor, atrage atenţia asupra misterului existenţial din imediata lor apropiere. Vorbind despre *Amsterdam*, miniromanul lui Ian McEwan, Virgil Stanciu pomeneşte reproşul adresat, când şi când, acestui gen de proză: tratează subiecte dostoievskiene într-un număr meschin de pagini şi într-un stil nicidecum „fluvial", cu o şocantă lipsă de deferenţă faţă de marile teme şi motive literare. Observaţia e valabilă şi în cazul prozelor lui Liviu Bleoca. Situaţia e mereu fără speranţă, însă nu e gravă, aş zice parafrazând titlul cărţii lui Paul Watzlawick. Altfel spus, pe o structură de roman poliţist parodiată fin (ea asigurând, în fond, tocmai transmiterea mesajului despre

infinita noutate a vieţii de fiecare zi şi despre plăcuta îndeletnicire de a-l descifra, în ciuda datelor destinale implacabile), cu recuzită minimă de povestire gotică, se întâmplă lucruri banale, dacă te mulţumeşti să le accepţi aparenţele „tradiţionale”, sau viceversa: se întâmplă lucruri senzaţionale, dacă ştii să vezi dincolo de vârful aisbergului. Fiecare proză scurtă, novelă ori *romanţul* însuşi concentrează, în pagini abia suficiente pentru o schiţă, sugestii în stare să acopere, la o adică, cicluri romaneşti. Autorul mizează nu doar pe forţa de sugestie a detaliului ales cu precizie matematic strunită, ci şi pe „enciclopedia romanescă” a cititorului. Pe apartenenţa la aceeaşi specie şi la aceleaşi tradiţii. Stranietatea unor comportamente ori exotismul unor încheieri nu sunt decât ingrediente codificate necesare declanşării propriei înţelegeri şi cunoaşteri. Procedeele se conturau deja în *Sindromul Belfast*. Jurnal de călătorie, în fond, cartea ficţionalizează datele reţinute de memoria călătorului, pune în umbră detaliile concrete de istorie contemporană, detalii de pagină externă de cotidian naţional, creionează câteva personaje destul de pitoreşti ca să devină încăpătoare pentru dimensiuni etern umane, îşi exersează cu tact umorul, iar ironia şi autoironia asigură distanţa necesară, dar şi provocarea. Atenţia şi receptivitatea călătorului nu sunt la înălţime, semnalele sunt receptate intermitent ori deformat, cheia lucrurilor prezente se află în cele deja trecute, însă lectura fidelă e doar la îndemâna oamenilor locului. După reţete livreşti, lucrul e sugerat în câteva rânduri cu umor înfiorat: „La baza porţii de lemn, iarba crescuse printre pietrele pavajului, semn că pe acolo nu se mai intrase de mult. Liniştea era netulburată şi nu părea să prevestească nimic bun. Dar ceva mă apăsa mai tare decât tăcerea din jur: o senzaţie ciudată, greu de definit, ca o peliculă invizibilă care mă învăluia. Mi-am întors instinctiv privirea spre partea de sus a porţii. Pe arcada de piatră stătea nemişcată o enormă pisică neagră.

Ochii aurii, cu pupile mari, mă fixau intens. Ne-am privit ţintă câteva clipe, apoi felina dispăru cu mişcări neauzite.”; şi „Lângă zidul din faţă se vedea o spânzurătoare, iar în iarba care începuse să crească dintre pietrele caldarâmului strălucea alb un craniu.” „Aici nicio poveste nu-i prea veche” spune la un moment dat unul dintre personaje, enunţând lapidar legea variantelor infinite. Pagini din cartea de debut vor fi incluse cărţilor următoare cu dezinvoltura scriitorului postmodern pentru care bibliografia e uriaşă, liberă şi, mai ales, îl include. Nimic senzaţional în faptul că eroul din *Biblioteca de buzunar* citeşte *Sindromul Belfast*. Motoul cărţii de debut: „Probabil că nu întâmplător *Titanicul* a fost construit în docurile Belfastului”, sugerează, printre altele, şi savoarea nesfârşită a interpretărilor, niciodată ultime şi definitive. Orice poveste e prin definiţie deschisă şi provizorie. În *Collectio de scandalis*, de pildă, se glumeşte serios pe tema conexiunilor infinite, cauza şi efectele sale ignorându-se cu o uşurătate care lasă loc ficţiunii în lanţ. Fiindcă, fireşte, nu există decât ceea ce e spus/scris, dar cum spusurile pot fi oricâte, cu inovaţii greu de contabilizat, existenţa însăşi a ceea ce e spus/scris devine îndoielnică. Tot ce inventează fosta colegă de şcoală ar fi putut să se întâmple, la urma urmei. În zadar mărturiseşte în final că a scornit totul. Eroul rămâne cu o îndoială. Graniţa dintre realitate şi ficţiune nu e niciodată fermă şi securizantă. Ambiguitatea e suverană. Realitatea e deformată, „ca privită printr-un pahar cu apă”. Prozele au finaluri suspendate, cu cel puţin două tăişuri: „Şi, deodată, înţelese că dacă porţile lumii i se deschiseseră era pentru ca el să poată pleca liber, dar, în egală măsură, să se poată şi întoarce”; „Pentru o clipă, Dinu nu mai ştiu de care parte a gardului se aflau”, se încheie cu o întrebare retorică ori cu o sugestie acută de „va urma”. Ar fi incorect să nu remarc că scrisul lui Liviu Bleoca nu e singur în spaţiul prozei româneşti contemporane. Nu-i sunt, desigur, străine „lunecoasele

suprafeţe ale zilei” din prozele lui Răzvan Petrescu, permanenta, ingenua, fecunda mirare în faţa existenţei, însoţită de simţul în plus, prevestitor, tulbure, în stare să vibreze la adâncurile necunoscute ale fiinţei, proprii prozelor lui Ştefan Mitroi, pe urmele unor Nicolae Velea şi Marin Preda, inteligibilitatea parţială a lumii scrutată de un ochi uşor buimac slujit de un cuvânt care dă târcoale înţelesurilor ultime lăsându-le mereu intacte, precum la Ioan Groşan, ca să dau doar câteva exemple din nenumăratele la îndemână. Liviu Bleoca se alătură în deplină legitimitate celor mai expresivi autori de proză scurtă ai ultimelor decenii.

Între fantastic şi oniric. Anunţat ca fiind primul dintre cele patru volume ale unui ciclu, *Noctambulii, Claustrofobul* lui CORIN BRAGA propune o formulă romanescă ambiguă, pendulând între fantastic şi oniric. Edificiul fantasmatic, fluid, inconsistent, mizează pe o fragilitate a componentelor în stare să funcţioneze ca metaforă amplă, ezitantă a existenţei. Apelul la vis este principalul instrument exploratoriu. Nu este vorba însă, nicidecum, despre visul romantic al evaziunii, profetic şi aducător de extaze, în căutarea unei lumi ideale dincolo de aparenţe efemere şi meschine. Dimpotrivă. „Realitatea” visată nu e alta ori viitoare, ci aceea cotidiană, prezentă şi cu rădăcini în trecut. Atitudinea faţă în faţă cu „imaginile” lumii este quasi-psihanalitică. Scenarii onirice tradiţionale, abundând în metamorfoze, pan-determinisme, simboluri acceptând interpretări multiple sunt receptate cu un limbaj propriu unei organizări concentraţionare. Lumea de gradul unu, realitatea cotidiană, este lăsată în voia unor structuratori onirici evoluând în marginea parodiei. Atmosfera este intensificată prin echilibristica personajelor la limita dintre luciditate şi nebunie: „Vederea i se întunecase şi nu mai desluşea nimic, de parcă ar fi intrat într-un con de umbră”. Îndoiala asupra propriilor comentarii la adresa întâmplărilor pe care le traversează

este mereu împrospătată pentru a fi alungată orice speranţă de echilibru. Ici-colo pagina e întreruptă de exclamaţii dubitative: „Un acvariu? Suntem într-un acvariu?”; „E un coşmar! E un coşmar!”; „Nu cumva e o imagine mentală?!” „Eşti nebun?”. Lanţul neîntrerupt al ezitărilor scoate aventura din domeniul fantasticului, lansând-o în parabola deschisă.

Doi tineri căsătoriţi sunt repartizaţi într-o localitate, într-un apartament, în nişte posturi. Nimic nu se oferă liberei alegeri, eroii sunt de-a lungul romanului subordonaţi, indiferent de înălţimea locului pe care îl vor ocupa la un moment dat. Predestinarea, închiderea, limitarea capătă o imagine extrem de sugestivă: „O mână invizibilă sări de sub scaun şi intră în el ca într-o mănuşă”. Încercarea lor de a se înscrie într-un normal eşuează. Ascensorul, subterana, coridoarele, străzile înguste, tunelurile, nenumăratele uşi şi dulapuri sunt tot atâtea segmente ale mişcării centrale a romanului: surparea. Goluri de toate soiurile proliferează măcinând pe dinăuntru peisajul. Găuri negre surpă fiinţa, introspecţia încetează a fi ziditoare: „vă pot descrie o amintire asemănătoare, pe care o păstrez din copilărie. Stăteam într-o cameră, era noapte, iar înăuntru era aprins becul. Am început să somnolez şi, pe măsură ce adormeam, deşi rămăsesem cu ochii deschişi, becul s-a transformat într-o sferă tot mai mică de lumină, care se retrăgea în ea, lăsând colţurile camerei în întuneric. Tavanul se rotunjea şi el, învelindu-mi capul, ca şi cum ar fi fost însuşi craniul meu, pe care îl vedeam din adâncul unui tunel interior”. Într-un timp leneş şi tiranic, singurul gest la îndemâna omului este descrierea. Visul nu este, cum spuneam, prevestitor, dar nici nu mai este în stare să lămurească până la capăt semnele care-l populează. Realitatea se surpă iremediabil, e scăpată din frâu. Nimic nu mai poate fi înţeles şi, deci stăpânit. Cenzura atenuată, specifică visului, devine trăsătura dominantă a fiinţei captive într-un sistem

aberant. Ea vede şi descrie mecanisme fără a fi în stare de „elaborare secundară” după exigenţele conştiinţei vigile. Cititorul este lăsat, dimpreună cu personajul, într-o junglă de semne aberante, imposibil de captat într-o sintaxă securizantă, salvatoare. Chestionarului fiinţei i se răspunde cu o avalanşă de soluţii. Ramificaţiile sunt atât de abundente încât drumul, calea dispar. Controlul naratorului asupra textului este şi el minim. Înaintarea somnambulică îşi oferă iluzia unui itinerar logic prin excesiva acumulare de detalii, de posibile repere. Efectul e, desigur, invers: ordinea meticuloasă, mărunţirea pedantă a scenelor neagă dimensiunea entropică a viului. Graniţele dintre firesc şi nefiresc se destramă. Pe măsură ce se adânceşte în labirint, omul uită să se mai mire. Nimic nu-l mai surprinde, acceptă abulic legi insolite. Administratori, intermediari, secretare, directori, paznici, oratori, preşedinţi sunt tot atâţia oficiali care întreţin „dezorganizarea organizată”, urmaţi cu entuziasm - trucat ori nu, are prea puţină importanţă -, de mulţimi gălăgioase. Tema de cercetare a „efectelor trecerii timpului asupra unor oameni închişi ermetic în adăposturi subpământene” se dovedeşte de gravă actualitate.

Deşi trimiterea la Bulgakov este sugerată în câteva secvenţe, de observat că tânărului prozator Corin Braga îi lipseşte distanţa ironică şi ameţitoarea perspectivă metafizică proprie celui dintâi. Primul volum din *Noctambulii* dă adesea impresia de diluare, de rătăcire a firului ariadnic, indispensabil unei construcţii romaneşti. Poate că această impresie va fi corectată de volumele următoare. Deocamdată suntem, mai degrabă, martorii unui pariu cu sine al scriitorului. Autor al unor remarcabile şi remarcate eseuri despre literatura română, fin şi bine înarmat comentator al fenomenului literar, Corin Braga îşi demonstrează sieşi capacitatea de a ficţiona pe câteva sute de pagini. Formula „onirică” este oarecum previzibilă. Ea cere experienţă de imaginaţie, nu neapărat de viaţă, are

fundamente „teoretice” savuroase, libere, nu ocoleşte locurile comune, ci le citeşte în voia fanteziei, are vecini parodia şi parabola, psihanaliza îi poate fi călăuză, nu se sfieşte să colecţioneze tipuri vizând la arhetipuri (chiar dacă rămân simple promisiuni). De aceea, exerciţiul romanesc al lui Corin Braga nu se poate citi decât cu interes. Atâta doar că jocul îmi pare prea gureş şi posomorât. Reguli mai strânse şi o doză de năstruşnic ar putea fisura labirintul înspre abisal.

Vezi şi *Hidra*, roman,1996; *Oniria. Jurnal de vise*, proză,1999.

Arta lui „ca şi cum”. Deliberat, nu voi ţine seama de anul indicat de autor - 1976 - drept an al naşterii romanului *Pândă şi seducţie* (1991). Asta fiindcă fişarea grăbită la „literatura de sertar” i-ar minimaliza statura şi efectele. Vocaţia de prozator a lui NICOLAE BREBAN e atât de egală cu sine în copleşitoarea ei necesitate („Eu vreau să-mi înţeleg timpul meu, naţiunea mea, istoria ei, istoria lumii, secolul în care am fost paraşutat. Am acest drept, nu la a înţelege, ci la dreptul acestui drept”), încât cărţile sale se clădesc pe una şi aceeaşi substanţă, întrupând-o. Naratorul - încărcat autobiografic în doze greu şi, altminteri, inutil de identificat - este un erou camilpetrescian cu solide şi obsedante lecturi din mare proză rusească. Are, aşadar, orgoliul creaţiei absolute. Pentru el nu există sau, mai exact spus, nu există deplin decât ceea ce e văzut, privit şi descris. „Eu vreau să descriu, vreau să descriu”. Instalat în centrul lumii, o priveşte, o descrie şi, deci, o creează. Act demiurgic întemeiat pe conservarea privirii inocente: „Ceea ce pierdem noi, o dată cu faimoasa copilărie, este darul privirii, calitatea privirii. Să priveşti un obiect, numai pe acela, fără prejudecăţi, fără a privi, de fapt, alt obiect, care seamănă cu el (Ľ) Dacă ne păstrăm această candoare, această forţă, uneori ne putem privi, vedea şi pe noi înşineĽ” Un personaj, Irena exersează darul privirii uimite

în „citadela quasi-mistică” a familiei ei de învinşi. Confesiunea detaliată e instrumentul recuperării, al rezistenţei. Din datoria impusă de a povesti celorlalţi membri ai celulei, în detaliu, tot ce s-a întâmplat „afară”, ei acced la condiţia de „ficţionar”: trăiesc pentru a povesti şi, atunci, trăiesc în alertă, deschişi spre nuanţă, meticuloşi. Calitatea de martor aduce cu sine o schimbare de sens. Existenţa însăşi se modifică imperceptibil, dar sigur: martorul trăieşte în aşa fel încât să aibă ce povesti. Totul capătă altă greutate, într-o reversibilitate tulburătoare a realului şi ficţiunii. Don Juan, cel care nu poate poseda decât ceea ce a creat el însuşi, intră din nou în scenă impunându-şi blazonul. Posesie înseamnă descriere - iată o bogată ecuaţie pe care Nicolae Breban ştie s-o exploateze copios şi subtil. Fiindcă, în fine, despre ce este vorba în *Pândă şi seducţie*? Spumos, limbut, „impudic şi imagistic”, romanul are o temă centrală polarizând nenumărate sub-teme: nesinceritatea ca dimensiune funciară a umanului. În *Don Juan* se nota: „Un sentiment se ascunde cel mai bine cu propria mască”. „Realitatea” măştii nu trimite doar la lumea ca teatru în accidentele sale succesive. Interesează înainte de toate sforţarea repetată - „jucată” mereu - de a recupera o formă pierdută pentru totdeauna şi cu atât mai puternic dorită. Omul ca „tendinţă” spre o „formă” anterioară - tendinţă materializată într-o veritabilă beţie cratylică, prospectivă (vezi, în acest sens, excelenta carte a Monicăi Spiridon, *Melancolia descendenţei*) - poate imagina claviatura propriei „realităţi” în faţa căreia improvizează. Totul e strategie, strategie a seducţiei, în cazurile fericite organizată simfonic. Diferenţa dintre Bine şi Rău se atenuează: mişcarea de „suveică”, pendularea între limite date interzic sinceritatea ori, mai degrabă, îi ambiguizează semnalmentele. Libertatea şi adevărul sunt simple superstiţii, surprinzător de durabile; omul de astăzi etalează virtuţi formaliste aberant de rezistente. „Simţul formalului”, rezultat al carenţei substanţiale, stă la temelia

politicului şi a eroticului - cele două teritorii pe care Nicolae Breban alege să le exploreze verbalizându-le relieful. Călătoria e lucidă (până la exasperare), supravegheată de aproape, atentă la ritmuri şi atât de sensibilă la eternitatea „scenariilor” lumeşti încât se lasă înfiorată metafizic.

Naratorul este un dizident „atât cât era posibil” (dozare ferită de amăgiri), un scriitor de succes ieşit din jocul politic de vârf de bună voie şi pentru a-şi câştiga libertatea de „a avea dreptate de unul singur” într-un secol al înregimentărilor abulice, mutoniere, al complacerii în „cuibul de nori cald” al celorlalţi, în umezeala perfidă, informă, a unui aquarium. „Superficializarea” existenţei - dilatarea unor secvenţe pentru a împiedica irumperea distrugătoare a altora - se petrece în regim de farsă, cu efect invers: adâncirea, aprofundarea „jocului cu stafii”. Un personaj masculin, Skedra, „rece şi fierbinte totodată, bănuitor, fricos şi extrem de nuanţat în felul de a privi lucrurile”, satisfăcând, aşadar, nevoia de interpretare, de limbuţie creatoare a eului narator, alături de patru personaje feminine sunt reperele cu ajutorul cărora se testează posibilităţile vieţii ca farsă, ale artei ca organizatoare simbolică a realităţii haotice. Bătrâna Neli („farsă vie, jucată vieţii, o palmă iute şi aspră pe obrazul vieţii şi al istoriei”), Delia (cu care naratorul trăieşte „un sentiment care nu ne va omorî, un sentiment vanitos, care se privea puţin în oglindă, un sentiment care, până în cele din urmă era mulţumit cu starea de lucruri a lumii, în care el îşi găsea locul lui. Un sentiment pe care ni-l plasam unul-altuia, într-o complicitate leneşă”), Irena (care este pretextul unor pagini descriptive excepţionale, proiecţii pictural-mitologice ale cuplului, ritualuri de „toamnă eternă într-o primăvară inconştientă, puerilă, inutilă”) şi, în fine, Veronica, „femeia în două dimensiuni”, sunt straturile unui joc, abil controlat, de avansuri şi fandări. Cubul imaginat are şase feţe. Realitatea este în măsura în care îi

împrumutăm un înveliş. Principiul erotic stendhalian al crengii de Salsburg se verifică şi în plan social ori politic. De aici „elogiul” provocatorului care, în contrast cu şoarecele informator, este el însuşi un creator, unul în stare să ţească pânza imaginară, mai adevărată decât adevărul însuşi. Pentru că adevărul e cel mai adesea partizan, deci nu există.

Romanul lui Nicolae Breban nu e „literatură de sertar” în sensul deviat din ultima vreme care acceptă orice „înscris” drept capodoperă în numele, unic, al subiectului atacat. El nu demască, ci interpretează; cunoaşte pe cont propriu, nu re-cunoaşte subjugat unor pattern-uri preluate de-a gata. Pânda lui îşi asumă, sub semnul lui „eucolos”, credinţa. Iar în „grandioasa minciună” romanescă se poate locui în numele singurului adevăr cu putinţă, cel al limbii, călăuza fiind una de rangul întâi.

Voinţa de putere. Primul semn că am în mână o carte a lui Breban: îmi înţepenesc degetele căutând cea mai bună cuprindere pentru a o ţine la distanţa propice de ochi, îmi alunecă pe podea atrasă de greutatea ei, nu încape în spaţiul rămas liber pe raft, o car cu efort dintr-o parte în alta a casei pe unde mă cheamă umbra lecturii. Am scris ori am vorbit despre toate cărţile lui Nicolae Breban, fie ele romane ori eseuri. Am căutat, de fiecare dată, o formulă care să-l cuprindă. Ca şi cărţile sale (la obiectul de hârtie mă refer, dar şi la „conţinut”), nu e de cuprins cu una cu două. Am ales, de data asta, *Voinţa de putere (Ziua şi noaptea)*, 2001. În loc de început, transcriu câteva secvenţe din *Puterile romanului*: „Romanul nu are reguli. Totul îi este îngăduit... El creşte ca o buruiană sălbatică pe un teren viran... Cu condiţia să povestească, poate varia la infinit modul de a povesti şi poate încerca cele mai stranii artificii... Puţin a lipsit - şi poate că s-a şi întâmplat - ca romancierul să fie sfătuit să scrie prost, dându-i-se ca exemplu mari maeştri ai genului care nu-şi

prea îngrijeau limba, ca Balzac şi Dostoievski, şi recomandându-i-se să nu-i imite pe alţii care, ca Flaubert, se preocupau prea mult de şlefuirea frazelor". Oricât v-ar mira, textul nu e scris de Nicolae Breban, ci de Roger Caillois. Şi nu despre Breban scrie...

Dacă ar fi să fac o statistică pe vocabularul cărţilor sale, cred că primele locuri la frecvenţă l-ar ocupa *a spune/a vorbi* şi *a înţelege*, veritabile cuvinte-marcă. Spuneam, la o lansare de carte la Cluj, că Nicolae Breban ilustrează perfect ipoteza lui Ortega y Gasset cum că limbile au apărut pe lume fiindcă omul e „animalul care a avut anormal de multe de spus", neajungându-i abecedarul comunicării legate de simpla supravieţuire. Este, adică *Dicentul* prin excelenţă. Am semnalat şi altă dată densitatea în pagină a verbelor spunerii la Breban şi găsesc extrem de uşor exemple în cartea pretext a acestor rânduri: „pur şi simplu simt nevoia să vorbesc", „vreau s-o aud" (povestea), „în sfârşit, ce voiam să spun?!" Plăcerea de a spune pentru a înţelege (în cele din urmă) e mai mare decât bucuria de a descoperi vreo fărâmă de sens. Există o veritabilă magie a rostirii, înrudită cu descântecul, de unde şi importanţa acordată constant vocii: „coborâtă, aproape şoptită, dar timbrul lui cald, baritonal rezona clar în încăperea încărcată de mobile vechi" etc. etc.; „eu nu vreau să-nţeleg, vreau doar să vă povestesc cu voce tare, vreau să... mă aud!" O recunoaşte şi un personaj după faldurile căruia se ascunde, nu foarte atent, autorul: „Mi se pare că nu sunt în stare să devin adult, deci singur." Adultul are curajul (ori poate laşitatea) să tacă. Personajele brebaniene ştiu/îşi doresc să asculte poveşti şi sunt mereu în căutare de ascultători. Înţelegerea e aproximată după regula lui *ca şi cum*. Folosesc aici sugestii, extrem de operante în cazul lui Breban, din filosofia lui *als ob* a lui Vaihinger. Spunerea excesivă, redundantă, revărsată a personajelor brebaniene vine din incapacitatea dramatică de a convieţui cu necunoscutul, cu misterul, cu ne-spusul.

Fiindcă adevărul absolut rămâne un ideal, eroii avansează ficţiuni după ficţiuni care să-i ţină locul. Potrivit lui Vaihinger, diferenţa dintre *ipoteză* şi *ficţiune* ar fi că cea dintâi porneşte de la câteva date reale, se formulează şi aşteaptă să fie confirmată ori infirmată de realitate, prin repetate experienţe. Ficţiunea se propune pe sine ca înlocuitor, organizează coerent realitatea haotică şi locuieşte o vreme această coerenţă fantasmatică. O spune un personaj: „Nimic nu e mai neliniştitor pentru o fiinţă raţională decât neînţelegerea, misterul, aş zice *ameninţarea misterului*”. Cel mai adesea, prozatorul recurge la comparaţie, ca instrument tradiţional de înlocuit necunoscutul cu cunoscutul. Lucrul care nu se lasă descris/înţeles e, astfel, acaparat. Prin deviere, prin divagaţie, prin substituiri repetate: „mă reped şi-l asociez cu un alt obiect... *cât de cât* (s.m.) cunoscut.” Autorul improvizează, asemeni personajelor, cu ele deodată, o întreagă teorie despre orice amănunt Se mulţumeşte cu puţin (cât de cât), căci orice poate fi pretext pentru îndelungi răsuciri de vorbe visând să cadă pe adevărul ascuns al lumii din jur. Viaţa de azi din România, de pildă e: „impulsivă, necontrolată, imprevizibilă, indecentă, insolentă şi mustoasă, generoasă....o junglă, mustoasă, colorată, plină de culori şi de ţipete, *cu reguli ascunse, teribile în tot haosul aparent* (s.m.)”. Tratamentul e fabulatoriu, descifrarea, aidoma. Dar ficţionarul lui Breban nu se aşează în coerenţa abia câştigată. Îndoit, el propune îndată o alta. Semnele dubitaţiei sunt identificabile în fiecare pagină: *oare, poate, nu ştiu, asta să fie, dar dacă*... Personajele ţin lecţii de filosofie, ca în Camil Petrescu, divaghează mereu, se introduce un mic diavol, ca în Thomas Mann, şi el menit să ofere ficţiuni amăgitoare („Ei bine, încă o dată mă surprind falsificând lucrurile, nu mult, nu, ci foarte-foarte puţin.”). Se fac trimiteri şi comparaţii livreşti, ivite anume din eternul complex plebeu al eroilor brebanieni. „Bibliografia” e imensă şi amestecată cu

nestăpânire de gurmand. Romancierul îşi invadează periodic eroii (un prinţ, un ţăran parvenit, un soi de fost şi prezent activist, un mic diavol ubicuu, „voci” manuscrise etc.), îi parazitează, intrând pe lungimea lor de undă şi emiţându-şi nesfârşitele teorii (ficţiuni) despre scris, societate, putere. Descrierea e, programatic, încercare de a stăpâni realul. Vezi exemplul „intuitiv” cu masa încărcată de obiecte „marcate”, cu istorie - nu orice poveste e valabilă, ci una care conţine în mod evident adevăruri istoricizate. Realitatea e un „dosar complicat şi încâlcit”, pe care omul îl contracarează, iluzoriu, fireşte, cu o ficţiune. Comparaţiile sunt, din această perspectivă, memorabile şi exemplare. Lucrături migăloase, manieriste, de scoatere magică din anonimat a unei banalităţi pentru a o transforma în cod temporar de stăpânit nestăpânitul. Vezi comparaţia cu moneda, excelentă, sau cea care începe astfel: „Natura mea, astfel, se îndepărtează de mine ca o corabie marinărească din secolul trecut de un ţărm breton, urmărită de privirile femeilor de coastă - ale femeilor şi ale copiilor, dintre care unii sunt orfani!...”, pentru a bălti încântată de sine într-o aproape-poveste paralelă. Realităţii istorice şi individuale i se dă târcoale neobosit („Mă învârt mereu în jurul fierturii”, mărturiseşte un personaj, excedat de mulţimea ingredientelor şi de amestecul mereu indigest pe care îl oferă realitatea contemporană), cu un interes cvasi-ştiinţific: obişnuit să se analizeze, în exces uneori, eroul se „aplecă curios asupra propriei sale stări, ca un morfo-fiziolog asupra unui ţesut diafan şi viu, cu acea curiozitate a savantului, vie şi aproape amuzată...” Să remarc sonoritatea subînţeleasă a amuzamentului. Frecventele hohote, chiţcăituri, he-he-uri şi ha-ha-uri din proza sa ţin de aceeaşi obsesivă nevoie de *prezenţă* pe care o satisface, parţial, vocea. Nesăţios, personajul brebanian accede repetat la vieţi de schimb, iar nesiguranţa drumului păstrează cititorul într-o suspendare nu de puţine ori inconfortabilă. Ansamblul e singurul în

măsură să indice o direcţie valabilă, dar labirintul străbătut până acolo stăruie în fundalul memoriei tulburând desenul. Nimic nu curge calm dinspre înspre. Varietatea de oglinzi deformatoare conservă misterul din chiar ambiţia enormă de a-l anula. Nici măcar vârstele individului nu de-*curg* una din cealaltă, ele sunt matrioşti independente. Paradoxul înţelegerii care nu vrea să înţeleagă fiindcă nu acceptă închiderea într-o definiţie (definiţia conţine, etimologic, sfârşitul) e ilustrat şi de secvenţa cu Isus care a apelat anume la mesageri inocenţi şi ignoranţi pentru ca povestea să-i rămână etern interpretabilă căci niciodată, la începuturi, interpretată.

Romanul *Voinţa de putere* îşi alege drept loc de desfăşurare Clujul perioadei de tranziţie. Ca personaj, oraşul e o ficţiune, nimic nu-l face recognoscibil în afara numelui. Ba, mai mult, autorul îşi lasă vocile să glosese pe marginea discutabilei, azi, atmosfere provinciale. Toate locurile comune ale bucureşteanului tipic sunt prefăcute într-o garnitură capabilă să ascundă cu totul felul principal. „Locul în care nu se întâmplă nimic” era un topos valabil la început de secol 20, tot aşa cum „molia din dantelă” călinesciană e aplicabilă oricărui loc din lume, oricărei comunităţi dependente de mica bârfă. Fără să intru aici în amănunte, *elephantiasis*-ul epic nu e la îndemâna ardelenilor tipici. Capitala românească îmi pare infinit mai deschisă perspectivelor artificial supradimensionate şi falselor ritualuri amăgitoare. Dincolo de adevăruri eventuale, pasaje ca următoarele se îneacă în prejudecăţi, fie ele ale personajelor, nu şi ale autorului: „Ritualul şi, mai ales, ritualurile de acest tip sunt nu numai semnificative, dar şi importante în lumea Provinciei şi poate şi în aceasta rezidă puterea ei încă nealterată de când unul din primii ei cronicari, l-am numit pe Balzac, a scos-o din anonimat - mai mult: a inventat-o! Deoarece marii, colosalii artişti nu descoperă lumea sau un sector al ei, cum cred unii isteţi sociologi, ei o inventează, o «fac

vizibilă», dar nu în sensul fizic, ci magic! Iar ritualurile «ei», ale Provinciei - am fi ispitiţi să le numim «ritualurile triviale»! - nu sunt decât forme ale ordonării unor evenimente ce, până atunci, nu erau decât fenomene sau epi-fenomene confuze. O anume «ritmare» şi coagulare, extragere din conglomeratul stufos şi supărător al fluxului cotidian social...". „Aşa cum se întâmplă în Provincie, tragediile decad în drame, iar acestea devin simple scandaluri şi...nici măcar atât! Totul trebuie să servească ca «subiect de discuţie» şi, se ştie, zeul tutelar al Provinciei este «gura lumii», opinia publică". Ardelenilor cam taciturni şi încruntaţi le-ar reţine, poate, atenţia divagările de mai sus pe marginea literaturii provinciale clasice, dar mai ales „nici măcar atât". Fiindcă scandalul nu-i ingredient *sine qua non* al existenţei lor. Lumea poate fi îngustă şi universul mărunt în orice cerc social, are tot mai puţin a face cu situarea faţă de un centru iluzoriu. Ca să nu mai spun că „teama de Bucureşti a Clujului" e o idee cel puţin năstruşnică.

De reţinut, pentru o discuţie serioasă, opinia unui personaj care „nu credea că după marea unire de la 1918, unirea profundă, morală, socială a tuturor Românilor se efectuase în fapt." Neîmplinirea, nedesăvârşirea şi apoi extenuarea ideii naţionale sub presiunea Istoriei, iată un adevăr de o gravitate încă nu suficient cântărită, deşi urmările sale ar putea fi identificate în multe dintre poticnelile noastre de azi. Mai reţin ideea Răului necesar, necontrazisă încă în nicio împrejurare omenească: „...Dacă nu e omorât, artistul necesarmente se exprimă, se realizează! Învinge!" („Conştiinţa societăţii nu se afirmă decât în stările de rău şi de instabilitate colectivă", îi răspunde Caillois) şi „Ah, bieţii scriitori români, ce pleaşcă a dat peste ei, sub comunism, şi ce-au pierdut acum, cu aşa-zisa libertate! Acum, da, îţi trebuie geniu să te descurci, să faci cât-de-cât carieră, dar atunci!..." (în ecou, acelaşi Caillois: „Nu există decât un subiect de roman:

existenţa omului în societate şi conştiinţa pe care o capătă el despre servituţile provocate de caracterul social al acestei existenţe”).

Roman al Puterii, citită, aceasta, de preferinţă prin lentile nietzscheene, cartea se desfăşoară în platou, ca majoritatea romanelor lui Breban: deşi nu se poate spune că privirea nu-i este scormonitoare ori că nu e dispus să coboare în subterane pentru a-şi urmări personajele pe toate feţele, romancierul e adept al abordării totale, masive, şi are ambiţia exhaustivităţii. Se aşează pe o înălţime de unde, rotindă, privirea să cuprindă totul, în panoramări succesive ori suprapuse, cu reveniri şi remanieri stufoase, aşa încât nu subiectul contează, şi el mereu multiplu şi stratificat, cât ideea/ideile despre *înţelesurile discutabile* (în ambele sensuri: care pot fi discutate şi care nu sunt absolute) ale acestui subiect. Nicolae Breban scrie o proză care îşi conţine deja comentariile, până-ntr-acolo că, uneori, ele ocupă prim-planul, sunt mai importante şi mai impetuoase, aş zice, decât „întâmplarea”. Ca de obicei, e greu de spus într-o frază despre ce este vorba în carte. E un roman despre putere, desigur. Suntem purtaţi prin redacţii de ziare (presa, ca putere), mediul universitar apare şi el, dar ca zonă a manipulărilor şi parvenirii, ca putere, iarăşi, prieteniile sunt iniţiatice şi manipulatoare, iubirile - feţe ale stăpânirii/supunerii etc., etc. Fireşte, e o radiografie ambiţioasă a unei felii din tranziţia românească. Dar nu ea e pe primul loc, căci, oricum, lucrurile sunt departe de a-şi fi ales, la noi, o configuraţie descriptibilă. Tranziţia e cea mai bună arenă de pus alături savuroase, nesfârşite, pătimaşe, colorate, câteodată nedrepte chiar cu ele însele *păreri* despre ce se întâmplă când se întâmplă în atâtea feluri. Ne-am putea crede la nişte libere, perpetue colocvii, unde se spun, se vorbesc, se povestesc destine fragmentare cu scopul foarte îndepărtat de a înţelege, ba chiar îndepărtat anume de plăcerea discuţiilor. Nu-i chiar

asta de-finiţia (provizorie, cum altfel?) a vieţii în societate cu voinţa de putere mereu la pândă (şi seducţie)?

Scriitorul închipuit sau despre marţieni. Am schimbat două vorbe cu JEHAN CALVUS (pseudonim latinizat al vechiului său nume românesc, Chelu) când mi-a adus, uimit şi cumva îngrijorat de propria performanţă, Cartea. Păpuşarul rătăcit pe drumurile Vienei se afla în trecere prin Clujul de baştină (Nu despre o *întoarcere* era vorba, câtă vreme omul nu ştie încă dacă se poate întoarce ori ba şi, mai ales, *unde* se face întoarcerea). Văzusem manuscrisul - dacă „manuscris” se poate numi obiectul migălit rând cu rând de autor, tiparul urmând să-i fie simplă oglindă supusă - şi-i recunoscusem, într-o însemnare, *excepţia*. Acum era gata. *Bumgartes al II-lea* (1999) îşi asumă din titlu o postură derivată, mai liberă. Îşi oferă dreptul de a comenta prim-planurile din perspectiva celui care ştie deja. Sarcina cronicarului e năucitoare. Iordan Chimet are dreptate, Jehan Calvus e un fel de „marţian” apărut din zona artelor îngemănate - teatru, poezie, naraţiune fantastică, artă grafică: „... parcă nu e o fiinţă reală; ştie aproape totul, exprimă totul, cu o seninătate debordantă, cu o fantezie inepuizabilă, cu o stăpânire a limbajului, ar trebui să spun a limbajelor tehnice care atinge desăvârşirea”. Autorul pune el însuşi gaz pe foc. Se defineşte drept *scriitor închipuit* care alege alintat, însă şi perfect motivat de condiţia de întrebător neliniştit asupra propriului rost şi propriei rostiri, „visarea pe suprafaţa albă, lunecarea pe foile albe, fără scop, fără ţintă spre partea în care te împinge dorinţa, spre capăt, spre linişte, împăcare, nefiinţă”. Asemeni personajului lui Borges plus Bioy Casares, îşi doreşte să fie *copistul*, adică cititorul atât de îndrăgostit de textul celuilalt, încât îl transcrie literă cu literă şi-şi pune numele pe copertă: „Aş copia într-o carte a mea toate pasajele pe care le admir şi cu care mă pot identifica până la gradul în care cred că l-aş fi putut scrie eu însumi”. Când copistul este şi grafician de

clasă, şi gânditor fantast, şi *onirocrit* care-şi oferă visele spre a micşora înfrigurarea nopţilor omeneşti, rezultatul e o sferă perfectă înăuntrul căreia se află *miezul* lucrurilor - „un *codex medieval*, o culegere de diferite texte, fragmente disparate fără legătură între ele, o carte ca un castel părăsit sau o catedrală neterminată”. Aş adăuga o precizare - castelul e *tocmai* părăsit, mai păstrând căldura celor plecaţi, gata să accepte patternuri inedite; iar catedrala, neterminată fiind, transformă sfera mai sus pomenită într-un ghem miraculos cu o mie de capete îmbietoare. Suspendarea este adevărata zestre a scriitorului închipuit: „Scriitorul real operează în afara lui, de pe poziţii bine fortificate, fără niciun risc. E ca un zeu atotputernic şi atotştiutor, stăpâneşte realitatea obiectivă, obiectele realităţii pe care le aranjează în fel şi chip ca un prestidigitator, luând astfel ochii privitorilor. Scriitorul închipuit nu ştie în niciunul din momentele dificilului său parcurs creator dacă această clipă va fi continuată de o altă clipă, următoare. Scriitorul real e negustorul de certitudini; cel închipuit e balanţa cu care eul cântăreşte în public propriile îndoieli...”. Nu întâmplător se vorbeşte aici de *privitori*. Cartea ideală este pentru Calvus un spectacol de *văzut* şi de *înţeles* şi subînţeles în egală măsură. Un joc al imaginaţiei, când imaginarul e singurul tărâm accesibil, în care omul se poate purta ca stăpân. Motivul *podului*, lansat încă din primele pagini, se propune drept cheie tâlcuitoare. Însoţind orice apă ce curge („plăcut e somnul plăcut”, îmi vine în minte) el vindecă iluzoriu trecerea, leagă ceea ce părea de nelegat, adună cioburi şi fragmente într-o ecuaţie parţial controlabilă. El mai este şi *podul* casei, mansarda vrăjită a lui Faulkner, în care toate amintirile, tot trecutul aşteaptă să li se dea un nume şi o coerenţă, una dintre multele posibile. Podul e trecutul prefăcut în viitor. Deşi rădăcină, se află mereu deasupra - copleşitor, obsesiv, capricios. E singurul care acceptă remanieri, dar o face ca un stăpân al feţelor multiple. În

viaţa ca o carte sau în cartea vieţii, paşii sunt număraţi cu „iluminuri” mustind de înţelesuri secunde, toate ilustrate ca-ntr-un bestiar rarisim, „infinitiplicând” oglinzile: „În cuvântul tău se sparg toate oalele, oale de carne pline cu vis”; „Îi este frig acestei nopţi, visaţi!”; „Cu întrebări nu se poate aprinde noaptea, ci doar înstela”; „Pe frica celui ce contemplă vălul: roua. Pe nedumerirea celui ce a sfâşiat vălul: bruma.”; *„A fost* un *va fi* cu un aer de *este*”... „Fragmentul” este investit cu rolul de indicator repetat pe drumurile cărţii/vieţii. Cartea călătoriei printre semne se dăruieşte total, poate fi a oricui o citeşte/priveşte. Nişte dascăli francezi, considerându-se înainte de toate „buni conducători de texte” în sensul de intermediari - de o parte textul originar, de cealaltă textele lecturilor succesive -, semnau acum un deceniu o carte intitulată *Fabrica de literatură*. Era vorba despre o antologie stranie de texte, imagini, note muzicale, comentarii, o străbatere a istoriei artelor - literatură, pictură, muzică, arhitectură... - cu un pas vioi, jucăuş, culegând fărâme emblematice, obligându-le la conexiuni imprevizibile, sugerând că totul s-a spus, dar mai poate fi spus încă o dată, cu condiţia ca biblioteca să-ţi fie reazem nu povară. Jehan Calvus îşi înalţă propria „fabrică de literatură” cu tulburătoare disponibilitate pentru refacerea pe cont propriu a experienţelor mirabile. Numele la care trimite, de la Leonardo da Vinci la Cervantes, sunt ale unor maeştri transformaţi în martori ai uimirilor personale. Greu de „povestit”, cartea e de privit filă cu filă. Fiindcă, am spus-o deja, e vorba despre un manuscris bogat, baroc, fantast, în care litera e ea însăşi personaj, în care jocul formelor n-are limite, iar regula e mereu una plastică. Fraza se modelează şerpuind din aldine în cursive, cu accente surprinzătoare marcate grafic, cu scrisuri de mână migălite-n vârful peniţei, prelinse în chenarul ilustraţiei, şi ea suprarealizând detaliile, oferindu-se ca variantă, niciodată ultima şi definitivă. Pagina de titlu promite „Fragmente conţinând

însemnările unui scriitor închipuit din Claudiopolis despre adolescenţă, prietenie, vise şi-nchipuiri, despre creaţie şi despre prinţ" şi-şi alătură un motou din *Divina commedia* a lui Dante. Câteva „însemnări de căutare a adevăratului început" scormonesc printre „hârţoage cu însemnări despre vise, scrisori, desene şi tablouri făcute în adolescenţă". Ordinea nu poate fi decât cea a oricărei amintiri, sfidând cronologia „oficială" şi convocând alături înscrisuri, întâmplări, forme din epoci diferite. Un vis naşte povestirea prinţului neliniştit şi lansează laitmotivul cărţii: „Ziua era în amurg deja, când aş fi vrut s-o încep". Sub semnul acestei zile începute în amurg stă atitudinea postmodernă a autorului. Numai că asumării ironice a trecutului Jehan Calvus îi adaugă un condiment excepţional - *încă-uimirea*. Descoperirea că totul s-a spus deja, că prezentul n-are altă şansă decât aceea a reîntoarcerii pe propriile urme, într-o spirală reticentă şi dezabuzată nu convine prinţului neliniştit, nici scriitorului închipuit. Închipuit fiind, n-are de dat socoteală asupra pre-ştiinţei sale. Ziua poate să înceapă foarte bine în amurg, într-un an veşnic, de pildă în 1714. Realitatea nu mai răvăşeşte teritoriul fanteziei, ci se multiplică în realităţi derivate, acceptă rolul de fragment, de material de construcţie pentru un nou *întreg*. Lecţia de pictură, rememorată după cea de la Şcoala de artă din Clujul copilăriei, e un pretext pentru un mic tratat de înfrângere a nemişcării, în numele rarei plăceri a privitului. Privirea are pentru pictorul-scriitorul-păpuşar rolul de liant universal. Orice *cade* sub ochii artistului îşi recunoaşte înrudiri. Mai mult, excepţionalele ilustraţii au forţa de expresie a cuvântului potrivit, vorbesc răspicat şi ingenios despre lumea de dinăuntru şi de din afară, în vreme ce cuvântul scris e mereu pictural, atrăgând atenţia asupra formelor sale neîntâmplătoare. Sentimentul timpului sfârşit, al capătului de drum este vindecat prin evocarea după-amiezelor iniţiatice din adolescenţă, când sufletul se

hrănea din taina marilor maeştri fără să-şi simtă împuţinată unicitatea ori pusă în pericol spontaneitatea. Lumea este un uriaş citat, fără-ndoială, dar nu exclude comentariul personalizat din jurul ei. Adolescentul etern are la îndemână *memoria închipuită* şi poate fi oricând „cel ce îi face pe alţii să viseze”. Aceeaşi prospeţime a privirii printre rândurile memoriei (*Mnemossya* e, într-adevăr, un tărâm aparte), în *Istoria celor doi prieteni cioplitori în piatră* şi întrebările ei fără răspuns: „De ce primii oameni n-au fost copii? De ce voluptatea oboseşte dormind lângă noi?” Dacă ziua poate să-nceapă în amurg, iar umbra e porţiunea misterioasă tremurând între întuneric şi lumină, *prezentul*, misterios şi el, e zona dintre Real şi Ideal în care orice privire atentă poate deveni viziune străbătând şi valorând învelişurile succesive ale fiinţei („În fiecare moment mă simt concluzia momentelor precedente; neputinţa de a fi cauza unor concluzii viitoare îmi alimentează durerea, ea este combustibilul focului ce bine l-ai numit irealitate”). Dacă nimic nu e nou sub soare, sub lună e încă totul nou! Iată o descoperire revigorantă pentru „poetul mandatar” care poate născoci, în buticul său privilegiat, poezii pentru orice comandă, transmisibile. Aerul medieval serveşte perfect mesajul cărţii, zumzetul cărţilor nu inhibă, ci provoacă la relansări ale imaginaţiei. Părăsite şi neterminate, toate semnele pot fi reinventate, readuse la viaţă, *apropiate*. Cartea *unică* se naşte din „jafuri de extaze” legitime; ea arată ca un manuscris medieval în sensul începutului continuu. Confuzia dintre *real* şi *fantastic*, dintre aievea şi închipuire, dintre *aici* şi *dincolo* este conservată anume, *podul* fiind oricând de reconstruit „mai trainic şi mai frumos” în spaţiul *între* al tuturor posibilităţilor. Cartea unică a fragmentelor ţesute într-o urzeală mereu nouă decupează fiinţa din „tot ce nu-i avuţie” şi ştie să acorde rutina existenţei la rutina universului, să perceapă nuanţele infinitezimale ale individului salvat turmei. La *Ospăţul adolescenţei* se joacă

jocul dezvăluirii *tot-sensului*, alt nume pentru *închipuire*. *Istoria Prinţului* se deapănă după formule catoptrice şi panoraculare. În fine, *Întoarcerea* e o carte cu pagini albe ca să încapă prezentul fiecăruia. Autobiografia ilustrată şi comentatată a lui Jehan Calvus conţine un elogiu al fragmentului („Când iei în mână o relicvă, încerci să-ţi aduci aminte, să refaci din fragmentul real, obiectiv, întregul ideal, subiectiv. Dar nu prin posedarea tuturor fragmentelor obţii idealul. De pildă, toate cioburile din care s-ar recompune întreg vasul nu reprezintă un vas ideal, ci vasul spart. Când nu e vorba de obiecte materiale, întregi sau sparte, nu poţi avea întregul oricâte fragmente ai aduna. Şi atunci e bine să-l pierzi din vedere şi să te apleci asupra cercetării fragmentelor. Nu întregul, imposibil de creat, conţine idealul, ci faptul de a crea întregul, *fapta*, nu *obiectul*”).

Un cronicar nu poate visa, în faţa unei asemenea cărţi, decât să devină el însuşi copist şi să transcrie rând după rând, ilustraţie după ilustraţie. O carte-pledoarie în numele Cărţii, încă posibilă şi necesară. Mi-i pot imagina printre cititorii-privitorii ei încântaţi pe Umberto Eco şi Saramago, pe Borges şi Alejo Carpentier, pe Urmuz şi Şerban Foarţă. O carte *de vizionat* fără întârziere!

Totul. Proza scurtă a anului 1989 propunea o nouă dimensiune a umanului - inefabilul existenţei, modul ei de a se răsfira printre degetele dogmei, de a se salva de la orice formă „definitivă” impusă din afară. Reîntoarcerea la metaforă, la simbolul ambiguu, la infuzia de fantastic aducea în scenă un nou realism. Înrudit, până la un punct, cu realismul magic, conservă o mult mai riguroasă implementare în coerenţa tradiţională a realului. Dereglarea, benignă, nu atinge întreaga construcţie. Ochiul lucid priveşte timpul omului cu anotimpurile, vârstele, lucrurile şi miresmele proprii, indiferente la timpul istoric; descrie şi narează, cu stil şi forţă expresivă, re-reprezentatoare, faţa diurnă a existenţei într-o stare

mereu subminată de taină, de noapte, de dincolo. Omul nu este om fiindcă se cunoaşte pe sine, ci fiindcă vrea să se cunoască în ciuda instrumentelor imperfecte. Lectura lumii actuale era/este una fremătândă, înfiorată, pe măsura entropiei şi a veşnicului balans al tuturor datelor.

Sintaxa lumii poate fi refăcută prin metaforă. Ştiinţa contemporană însăşi a renunţat la vanitatea adevărurilor ultime recurgând, pentru a-şi susţine noile viziuni, la formulări metaforice. Farmecul vieţii stă în indicibil, în misterul pe care şi-l apără împotriva oricăror chei. Literatura şi ştiinţa se umanizează prin redescoperirea umbrei, a vagului, a abiapresimţitului, dincolo de ceea ce pare încă să fie clar şi răspicat. Învolburarea gândului mai presus de faptă. Visul şi fantasma coexistând paşnic cu realul şi raţionalul, ba, mai mult, legitimându-le în ordine umană. Metafora ca speranţă.

Nuvelele lui MIRCEA CĂRTĂRESCU din *Visul* (1989, *Nostalgia*, 1993) ştiu toate astea şi ceva în plus. O povestire rafinată pe un ton prevestitor ca la Sorin Titel, să zicem, unde la fiecare meandră a Textului pare să stea la pândă Taina, Adevărul. Magia dă târcoale teritoriului reconstituit, recuperat în amintire - copilărie, adolescenţă - cu o ştiinţă a înfiorării amintind de Mircea Eliade. Firescul este atât de izbitor încât perspectiva autorului asupra timpului inocenţei bogate este asumat de cititor necondiţionat. Ici-colo distanţa dintre autor şi text se modifică derutant, se impune un nou cod de traducere a evenimentelor, la fel de verosimil, de „natural”. Numai că polivalenţa enunţului face ca graniţele visului să dospească pe nesimţite revărsându-se peste realitate. Care e ora adevărată? Toate, desigur. Omul e mai complicat, orice dogmă simplifică nepermis. În faţa nuvelelor lui Cărtărescu mi-a venit în minte un tablou al lui Salvador Dali: un grup de personaje (călugări?) în faţa unui templu. La altă privire petele de culoare alcătuiesc portretul lui Voltaire. Cele două imagini sunt perfect „valabile” de un realism aproape

pedant. Dependenţa, întrepătrunderea lor e stranie şi tulbură confortul diurn. De altminteri, prietenul care vede în pata de pe geamul aburit al tramvaiului profilul lui Goethe sugerează o asemenea tehnică. Nu e vorba de o banală iluzionare optică, ci de miracolul vieţii. „Cronica sinceră” a unei perioade ciudate din copilărie lucrează cu migală un tablou în care straturile de culoare sunt, câteodată şi parţial, transparente, dezvăluind o altă ordine posibilă a segmentelor realului. Un „infinit de infinituri” ascultând când şi când de vorba potrivită a „păpuşarului din ţeasta fiecăruia”. Realitatea este desfoliată de naratorul „tremurând de poftă şi aşteptare” până se poate întrezări nu doar urzeala, ci şi urzitorul: „De unde să fi ştiut atunci că acesta, de fapt, nu era jocul nostru, aşa cum şahul nu e jocul pionilor şi al cailor şi al reginelor?” „Cetăţean al visului”, tânărul prozator stăpâneşte toate trucurile povestirilor exemplare cu un har care le ridică la rangul de însemne ale originalităţii: „Legile, schemele, firele rămân aceleaşi, dar alungite, strâmbate. Dantelăria prinde viaţă”: „Căci ce miracol mai contează faţă de miracolul de a exista şi de a şti că exişti?”. Iar ştiinţa aceasta se numeşte literatură.

De reţinut o recentă precizare a autorului: „Unii socotesc cărţile mele prolixe. De fapt, ele sunt jignitor de concise inventare ale lumii. Delirurile mele, privite mai atent, sunt construcţii poate prea simetrice şi raţionale.” (Interviu, *„22”,* 2003)

Inventare bulimice. Cărţile scrise de RUXANDRA CESEREANU sunt, toate, fie că e vorba de volume de versuri, de proze ori de eseuri, provocări. Temele sale preferate ar fi ne-cuminţenia (în sensul îndrăznelii de a ataca subiecte parţial tabu) şi auto-pedepsirea, adică supunerea, în cele din urmă, la cea mai în vogă, mai rentabilă atitudine faţă de exact aceleaşi subiecte, cu riscul de a lăsa în umbră *trendul* de dragul *modei*. Altfel spus, scrisul ei nu vine dintr-un imperativ interior, strict

personal (căci interiorul autoarei mi se pare locuit de disponibilităţi bogate şi nu o dată contradictorii, o veritabilă *privacy* fiind exclusă într-un miez mereu copleşit şi hărţuit de margini). Ruxandra Cesereanu scrie ca un ziarist cu fler, gata să înhaţe subiectul „gras” şi să-l arunce rapid în pagina întâi, înainte ca acesta să se răcească. *Oglinzi, zone vii, grădini ale deliciilor, căderi, purgatorii, oceane schizoidiene, infernuri, obiecte erotice* înfruntate în costumaţie de *femeie-cruciat* ori de *curtezană*, la care *trupul* şi *sufletul* îşi dispută permanent întâietatea, sunt locaţiile predilecte. Ca urmare, talentul incontestabil promite cărţilor sale să dureze ca opere, în vreme ce unele dintre subiecte şi maniera grăbită de atac le decid soarta mai puţin sclipitoare de quasi-documente ale unei ore istorice trecătoare. Înscenarea e de fiecare dată barocă, adică insinuantă şi copleşitoare, aruncând în faţă calităţi în stare să camufleze, temporar, defectele.

Iată, acum, *Tricephalos* (2002). Autoarea acţionează bulimic - înghite rapid orice şi mult, bibliografie ori proprie imaginaţie, apoi răstoarnă în pagină nedigerat; o curiozitate pentru tot ce are legătură cu trupul, dar o curiozitate artificială, oarecum trucată, care nu-şi lasă răgazul să experimenteze pe cont propriu mai nimic. E, apoi, în fiecare pagină şi o doză de exhibiţionism. Atinsă iremediabil de pudori şi inhibiţii ale generaţiei precedente, cu o educaţie „cuminte”, Ruxandra Cesereanu *vrea* să fie în pas cu generaţia următoare, pe care o asistă şi o sprijină cu oarecare program. Ar vrea să fie în primele rânduri ale mişcării, dar e copleşită de o veritabilă manie a inventarelor - vezi sârgul cu care copiază *porcării* de pe pereţii veceurilor bibliotecii americane. Un exemplu era suficient ca să afli că lucrurile stau cam la fel pe tot globul - aici ar fi fost locul unui comentariu, al unei concluzii. În schimb, alte zeci de transcrieri (acestea nici măcar traduse - redate în altă limbă, ele sunt parţial anonime, cifrate, pentru a diminua vina/învinuirea). Nu are

răbdare/dispoziţie ruminantă, de aceea cărţile sale sunt, toate, ingenioase, captivante, chiar seducătoare treceri în revistă - de închisori, injurii, torturi şi texte pornografice. Călătoriile - Paris, Grecia, SUA - sunt alese anume ca spaţii ale destăinuirii căci, străine fiind locurile, te poţi lăsa în voia simţurilor, eşti cumva *incognito*. Ruxandra are, în această carte, comportament şi scriitură de om în vacanţă, care a slăbit toate chingile pudorii. Toate? Nu, căci, repet, nu traduce colecţia de graffiti. Traduce doar anunţurile din ziare, deja publicate, supuse unei cenzuri, deci legitime, de care nu mai poate fi vinovată că le exhibă. Se imaginează Lolită pe dos, povestind ea toată istoria seducţiei: perversiunea se reduce astfel şi, paradoxal, pare mincinoasă. Este Alisa într-o lume de minunăţii interzise, dar minunăţii atenuate de excesul de podoabe inventate cu un nesaţ livresc şi senzual în egală măsură. Trecerea de la călugăriţă la femeia cu sâni de kiwi e poezie pură. Şi frumoasă. Mi-o amintesc senzuală şi picantă în tinereţea ei conştientă de sine - studentă, alături de Corin Braga. Nimic ascuns, ascetic ori oprimat. Detaliile erotice puse în seama ei şi a bărbatului ei (respinge numele de *soţ*, din motive care îmi scapă; posesivul perechii tradiţionale rămâne neatins şi bornant) sunt, şi ele, de o impudoare nu atât artificială, cât jucată, înscenată, cu o plăcere a spectacolului derutantă. Povestea cuplului ţine de poveste şi atât - e literatură, cum zice Ştefan Borbély. Când se întâmplă ceva extrem de intim şi special într-un cuplu, uşa rămâne interzisă. Prozatoarea lasă impresia că textul e autobiografic în multe segmente, pentru a nega de îndată autenticitatea personajelor, a le cere dreptul la ficţiune. În cronica la Liiceanu, comentatoarea pare să nu fi înţeles mesajul. Uşa care a rămas interzisă aşa va rămâne pentru totdeauna. Niciun creator nu va dezvălui totul despre sine - acest totul e vulgar în ordine estetică. El nu poate dezvălui „decât” totul despre imaginarul său. Cum bine spune Gabriel Liiceanu, faptul că mergem toţi la toaletă nu ne

apropie prin necenzurata lui dezvăluire. Acolo nu-i nimic de dezvăluit. Paharul cu apă al lui Blecher spunea ceva despre viaţă şi moarte, despre clipocitul miraculos al încă-vieţii. Fără împrejurările speciale şi atroce, nu era *decât* un pahar cu apă. Despuierile la care recurge Ruxandra Cesereanu sunt aproape nimic - nici spovedanii, căci nu conţin *păcate* memorabile, grăitoare, nici semne deschise, căci nu spun decât ce spun. Foarte bine scrisă, dezinvoltă, cu multe întredeschideri la fiecare pas, incitând la comentarii şi polemici, la curent cu ce se poartă acasă şi prin vecini, cu un limbaj colorat, mustind de poezie gata să ţâşnească, îndrăzneţ şi neruşinat pe alocuri, încântat de propria îndrăzneală şi degustându-şi neruşinarea cu delicii evidente, *Tricephalos* e o carte neterminată. Am rămas cu această senzaţie. A adunat materiale multe, de bună calitate, s-a lăcomit şi la lucruri mai ieftine, a făcut şi planurile, dar a uitat să pună acoperişul, cel care dă oricărei construcţii compozite unitatea. S-a *documentat* asupra unui subiect până nu de mult oprit şi a făcut-o din perspectiva ambelor sexe, atât cât e la îndemână. Nu e o poveste încărcată erotic, în ciuda persoanei întâi a confesiunii, ci jurnalul de bord al unei expediţii. Jurnal în seama căruia se va putea scrie, cândva, o carte rotundă.

„Iluzia supremă a vieţii ca o capodoperă”. Remarcabilă tehnica de causeur rafinat, dar profund, stilat, solemn cu detaşare, caustic cu discreţie a lui RADU COSAŞU. Cel care mai ţine, încă, la „iluzia supremă a vieţii ca o capodoperă” are impudoarea superbă a unor Elias Canetti sau Alain Bosquet în a-şi demonta viaţa şi cea mai intimă, nepărtinitor şi expresiv, conştient de „caracterul frapant şi indecent al existenţei dezvăluite”. Precizia frazelor sale este uluitoare - bisturiu tranşant, net, suplu. Perversiunea memoriei este domesticită graţie celei mai senzaţionale descoperiri făcute de Rohrlich Oscar: „Exact în aceste zile, Rohrlich Oscar descoperise cuvintele şi literele, murind şi înviind într-o joacă a lor, cum numai

limba română - dintre toate limbile planetei - o poate permite, atât de suplu, bogat şi feeric; nicăieri ca în româneşte, cuvintele nu se pot suci, frânge, rupe, reface, strânge, plânge, râde, lăţi, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină” (*Armonia cordului bătut de gânduri*). Dincolo de valoarea de document a prozelor sale, de tentativa de re-luare în stăpânire a propriei biografii, e stăruitoare sugestia forţei cuvântului, a puterii ficţiunii de a ameliora realitatea ignorându-i tabu-urile: „Arta mea s-a născut din teamă / Am debutat ca fricos şi am creat pentru / a birui această frică. Alt scop n-am avut” (*Addenda 1* la *Meseria de nuvelist*). Jungla ambiguităţilor este traversată implicat, dar dezinvolt graţie verbului decupat exact pe măsura secvenţei existenţiale, cu orgoliul „ca o floare a unei frici spulberate - parfumul oricărei grădini de om”. Mohoreala privirii („Nu ai de ce fi prea voios când observi”) este depăşită prin corelaţiile neaşteptate, prin fantezia excepţională a limbajului, dar şi prin descoperirea că natura dinăuntru e mereu mai bogată decât cea din afară.

Istoria personală este extrem de receptivă la general-uman, la social, la politic („Aşa a intrat arta mea în zona politicului, / A subversivului, a dublei semnificaţii / de care nicio artă mare nu are / de ce se feri sau împotriviL”). Personajul lui Cosaşu, acel alter-ego narator şi fantasmatic, împotriva efortului de autenticitate, se situează obstinat la un nivel înalt, larg, generos, deloc meschin. Importanţa experienţei de viaţă şi a celei expresive este axiomatică - receptorul seismelor istorice este şi făuritor al lor. Drept urmare, o întreagă epocă este citită dinăuntru, prin lentile adânc umane, nu lozincard, dar nici, ceea ce este esenţial, contralozincard. Radu Cosaşu nu polemizează, el pur şi simplu ignoră neomenescul. Frazele sale au uneori, adesea, rezonanţa unor poeme, nefiind întâmplătoare aşezarea lor în pagină:

„Eu nu prea văd diferenţa dintre poeţi, / prozatori şi critici, şi nici aceea dintre aceştia şi omenirea căreia îi spunem în fiecare dimineaţă, whitmanian, whitmanian că n-avem încotro, bună dimineaţa!” „Puterea monstruoasă - şi caraghioasă - de pisici care nasc câini” a frazelor e ţinută în frâu dintr-un incontestabil respect pentru uman, „acest amestec ameţitor de pensie, măr murat şi frică”. Radu Cosaşu iubeşte omenirea, ca şi Alain Bosquet, să zicem, dar nu doar fiindcă „o ştie pierdută”, ci şi din dorinţa de a o vedea salvată. Invocarea, oarecum patetică, a numelor lui Camil Petrescu şi Marin Preda are perfectă acoperire în sinceritatea fără rezerve („m-am simţit, ca într-o vrajă, somat să declar în public că nu mai pot minţi”), în recursul la, totuşi, stratagemele stilistice, la perversităţile formale îngăduind interpretări, reconsiderări, chiar fireşti denaturări ale realităţii, în preţul pus pe scris, pe creaţie, pe ficţiune, cel mai real dintre reale („manuscrisele au o lumină de Ierusalim”), în voluptatea de a numi a „ficţionarului”.

Reluate în *O supravieţuire cu Oscar* (1997), nuvelele alese din şase volume de *Supravieţuiri* (1973-1989) se citesc cu interes deloc pălit sub trecerea anilor. De altminteri, (re)descopăr în Radu Cosaşu un autor pe gustul meu, deloc dispus să enunţe fraze profitabile sub moda zilei ori a clipei. Gândul şi cuvântul ascultă de comandamente interioare şi de logica bunului simţ şi a lucidităţii: „... aşa cum n-am putut urî în chip comunist, din cauza binecuvântatelor mele rădăcini mic-burgheze, n-o să urăsc nici în chip anticomunist, fiindcă avem de-a face cu aceeaşi topică săracă...”; „Autorul nu a modificat mai nimic din aceste texte trecute printr-o cenzură sălbatică, după cum nu a încercat să le adapteze ideilor dominante ale noilor cenzori, care, dacă numai sunt constituiţi într-o direcţie tiranică, continuă să apese pe aceleaşi mecanisme ale maniheismului, ale intoleranţei ideologice, rasiste şi religioase, doar semnul fiind schimbat, nu şi sensul,

acelaşi, unic şi monoton: interzicerea diferenţelor creatoare. Autorul e convins că nu există societate fără cenzură (alt nume dat istoriei - cum socotea un maestru al său), singura sa datorie fiind să o înfrunte, cu cât mai puţine pierderi de cuvânt, de frază, de pagină, niciodată naiv, mereu viclean, mereu orfic, mereu iluzionat că poate îmblânzi fiarele”.

Într-un interviu din martie 1972, Radu Cosaşu tranşa: „prin întregul meu scris, eu asta vreau să fac. Nu vreau să mă plâng, nu vreau să fiu neînţeles, vreau să justific, fără să iert şi fără să mă iert. *Pentru mine problema principală, astăzi, este condiţionarea omului de către om*”. Sublinierea îmi aparţine, „Ficţionarii” lui Cosaşu ţintesc o re-melodizare a universului ameninţat să-şi piardă cadenţa umană. *Sonatinele* sale sunt ritmuri excepţionale, de o generozitate a frazei şi atitudinii dezarmantă, care-şi propun să legitimeze condiţionarea omului de către sine însuşi. Deschis, de o sinceritate complexă şi angajantă („îmi şoptesc acea rugăciune de fidelitate către mine însumi, fără de care niciun rând nu se cuvine scris”), cu stil şi spirit deopotrivă, dă cărţile pe faţă, îi spune vieţii de la obraz ce crede, simte şi gândeşte, îşi acordă, în calitate de om, importanţa pierdută (în gălăgia evenimentelor terestre) faţă în faţă cu sine, cu ceilalţi, cu lumea.

Genul prozei-mărturie, jurnal, raport are şi astăzi perfectă acoperire şi se citeşte cu sufletul la gură, cu speranţă renăscută. Un *raport* ca acela al lui Kazantzakis sinonim cu Marele strigăt, *Infernul tandreţei* traversat de Alain Bosquet, refacerea de sine a lui Canetti, cel din jurnal, sunt tot atâtea tentative de a impune individul, cu toate meandrele sensibilităţii şi gândirii, deasupra oricăror raţiuni supraumane. Sunt puncte câştigate pe drumul re-găsirii de sine a fiinţei.

Mai reţin din *InSISIFicarea la noi, pe Boteanu* câteva rânduri. Privirea lucidă şi senină, căci înţeleaptă - cu înţelepciunea aceea care ştie să ţină aproape de miezul

lucrurilor, fără să se inflameze ori să se tulbure, şi care şi-a asumat, o dată pentru totdeauna, nu doar largul gândurilor, ci şi limitările condiţiei de muritor expresiv („Probabil că nu sunt mai mult, cosmic vorbind, decât un creion băgat într-o ascuţitoare. Mă simt bine ca zoon-creion. Fiind şi dedublat, ca tot creionul, fireşte că sunt şi un bob de cafea râşnit de dimineaţă") -, e încă, la noi, o raritate. Prin urmare: „cărţile noastre bune, foarte bune, ale unor scriitori - azi, *de stânga* sau *de dreapta*, nu contează! - au văzut lumina prin jocul raţionalităţii - şi ea neobosită, ca şi absurdul - printre contradicţiile celei mai iraţionale tiranii la care, deloc nevinovaţi, că nu suntem proşti, ne-am supus. Raţionalitatea, forţa creativă - perfect compatibile cu Cănuţă-om sucit, intrând chiar în ecuaţia acestei suceli - n-au fost niciodată *ailleurs*, ci între cenzori şi cenzuraţi, legaţi groaznic, adică umilitor şi rafinat, în acelaşi lanţ. Cui dialectica - inventată, nu-i aşa?, de Lenin! - i se pare un termen odios, cui raţionalitatea îi sună cu prea multe silabe, să le înlocuiască prin hegeliana şi neaoşa *viclenie*. Cărţile bune, sub dictaturi [pluralul face toţi banii!], au fost opera unor vicleni terorizaţi - până la dezgust şi inspiraţie - de alţi vicleni, şi ei înspăimântaţi până la ticăloşire, ruşine, tâmpenie. De ce am evita viclenia în lucrul artistului? Cenzura - cum s-a spus o dată pentru totdeauna - e un alt nume al istoriei, al istoriei nu puse între paranteze, ea îşi râde de ele, ci, cu o cruzime a modestiei, doar între croşete şi tăieturi *la sânge*".

Minunata viaţă de câine a lui Adam. Aflu de pe „aripile" volumaşului *Minunata viaţă de câine a lui Adam* (2002) că BOGDAN MIHAI DASCĂLU a debutat cu poezie în *„Orizont"* (la 10 ani!) şi este autor al unor volume de proză şi teatru: *Opus nr.1 pentru hârtie şi creion*, 1995, *Un tort pentru un mort*, 1995, *Lovitura de teatru*, 2000. Nu i-am văzut cărţile precedente, nici măcar traducerile din germană. Cartea de acum mă lasă să bănuiesc că scrisul său se aşează pe linie ionesciană, mizând pe efectele tragi-

comice extrase din constatarea că viaţa e un teatru de marionete şi că orice detaliu, privit cu ochiul unui Gulliver improvizat, se transformă în tuşa grotesc-derizorie a unei infinite caricaturi. Absurdă şi lipsită de o logică strânsă, alta decât cea pe care i-o poate împrumuta omul în ficţiuni menite să ascundă golul, existenţa umană e un pretext excelent pentru jocuri de limbaj, pentru înscenări libere şi dezinhibate, în marginea „ridicolului metafizic al stării mele de om”, cum ar spune Eugen Ionescu. Prozele, schiţele, micro-scenariile fac uz de toate ideile primite, de clişee verbale, de stereotipii, într-o intertextualitate deviată şi, aparent, scăpată de sub control. Subversiv şi ironic, dar şi cu o doză de încântare extrasă din maniera detectivistă pe care o presupune subminarea realului în detaliile sale cele mai nevinovate, dar purtătoare de semnalmente, B.M.D. trage sforile textului/texturii cu gesturi când repezite, nepăsătoare, când furişate, subtile, păcălind vigilenţa cititorului oricât de avizat.

Îmi vin în minte *Povestirile dintr-un buzunar* ale lui Karel Capek şi umorul lor deşucheat ascuns sub aparenţe dintre cele mai sobre, dar şi Boris Vian cu înlănţuirile în pantă abrubtă ale cuvintelor sale lăsate să-şi utilizeze liber valenţele contextuale. În fundalul cărţii pândeşte un abur kafkian, de aşteptat când absurdul cotidianului este scos de sub scoarţa respectabilă. *Din pură curiozitate...*, prima piesă a volumului, produce alunecarea după primul enunţ: „Din pură curiozitate, soldatul Pavel se aşeză.” Banalitatea, nu doar aparentă, a întâmplării este pusă în abis de o notă de subsol. Aceasta trimite doct şi cu un patetism jucat la biografia numitului soldat/general. Ca-n textele urmuziene, cuvântul preia conducerea, e inductorul de sens funcţie de contexte improvizate în voia, pe de-o parte, a polisemiei, pe de alta, a enciclopediei livreşti, mai mult ori mai puţin comună personajului, prozatorului, cititorului. Portretul are şi el tuşe urmuziene ori ionesciene, detaliile descompunându-se şi recompunându-se calm-ameţitor,

spre subminarea oricăror certitudini. Alerta cititorului e obligatorie. La fiecare cotitură a frazei e obligat să-şi reconsidere lentilele, instrumentarul, atitudinea. Precizările nu precizează („ia loc pe un şubred scaun acoperit, e drept, cu piele neagră”), Înţelepciunile, absconse ori derizorii („bătrânii, ca şi deţinuţii, nu se spală niciodată. Din principiu.”; „buzunarele sunt lăcaşurile unor gesturi obscene”; „E ştiut din bătrâni că nimeni nu are dreptul să depăşească vârsta de cinci ani.”; „Întotdeauna trebuie să te fereşti de hornari: sunt nişte ticăloşi”), locurile comune, spulberate, oricât de mică le-ar fi miza („învăluiţi de o adâncă, dar deloc misterioasă tăcere.”; „din moment ce nu există nimic, nici dragoste nu este”), surprizele aruncă totul în stupoare („Încetul cu încetul, însă, presupunerile sale se adeveriră: se afla chiar în propria-i cameră”). Miniprozele îşi modifică mereu construcţia: sunt adevărate reproduceri de vise/coşmaruri (*Aşteptare ratată*, *Zi după zi*), mici scenete comice ori groteşti (*Secţia,* rimând cu *Lecţia* ionesciană), metamorfoze kafkiene în gamă minoră (*Azofromatem*, evident, *Metamorfoza*, răsturnată), experimente verbale pure (*Pe îndelete, De-a Baba oarba*). *Jurnalul lusitan* experimentează registrul realist satiric, dar într-un ton alb-exasperat care îi adânceşte enunţurile spre subînţelesuri „şi mai mari”. O cărticică, aşadar, care îmi oferă destule argumente că mă aflu în faţa unui scriitor care nu trebuie scăpat din ochi.

A treia femeie. S-a întâmplat să citesc cărţile IOANEI DRĂGAN (*Vietăţi şi femei*, 1997, şi *Poveştile Monei*, 1999) îndată după eseul lui Gilles Lipovetsky *A treia femeie*. Inevitabil, aceste rânduri vor fi contaminate, cu atât mai mult cu cât secţiunea de comentarii critice adăugată celei de-a doua cărţi îmi alimentează câteva mai vechi observaţii. (Am mai spus-o, va fi nevoie de o perioadă de exagerări feminine înainte de a ajunge să trăim adevărata egalitate, cea care ţine seama de toate

diferenţele şi le respectă deopotrivă). Prejudecata divizării teritoriului scriptural în masculin (adică cerebral)/feminin (adică visceral) continuă să funcţioneze nestingherită de paşii - oricât de mărunţi - înainte ai perspectivei asupra sexelor şi semnalmentelor lor. Modul de gândire feminin, descris până nu de mult de pe poziţii şi din raţiuni umori exclusiv falocrate, rămâne o enigmă - nu fiindcă e enigmatic anume, ci fiindcă n-a vorbit suficient despre sine cu voce tare - şi continuă să fie caricat. Formulele de lemn ale comentariului critic se perpetuează cu voioşie şi în absenţa unei oricât de minime obiectivări. Aşa încât, dacă un Blecher, să zicem, scrie despre clipocitul sângelui, e un scriitor lucid, în stare să disece minuţios şi aplicat vizuina trupului. Dacă „tema” e abordată de o femeie (numească-se ea şi Hortensia Papadat-Bengescu), reacţia e stereotipă: „fireşte, despre ce altceva ar putea scrie o femeie?!” Un poet sentimental e un poet sentimental şi are privilegiul de a i se comenta izbânda estetică în transcrierea sentimentului. O poetă sentimentală e, din contră, cantonată în sentimentalism ca orice femeie pentru care iubirea, nu-i aşa, e totul. Scrie despre maternitate? Sigur, temă predilectă a literaturii feminine - atâta ştie, atâta scrie. Scriu bărbaţii despre război? Asta e istorie, ba chiar Istoria. Nu sunt *experienţe umane* particulare contând ca literatură după nişte criterii estetice, ci limitări, pe de-o parte, deschideri, pe de alta. Un scriitor este fie cerebral, fie visceral, în doze şi combinaţii citite şi descrise cu seriozitate şi aplicaţiune. O scriitoare e fie „excesiv” cerebrală, fie stăpânită de un „chiot visceral”, ambele înclinaţii condamnabile ori măcar amendabile - prima ca îndrăzneală de a păşi într-un ţinut rezervat axiomatic bărbaţilor („hic sunt leones!”), a doua ca laşitate a locuirii în ţinutul destinat, tot axiomatic, femeilor. Cu o nunaţă răutăcioasă greu de ignorat şi, de altminteri, programatică, Cornel Regman apropie proza Ioanei Drăgan de Bassarabescu, Gârleanu etc., doar fiindcă e disecată

îngustimea orizontului existenţial. O anume meschinărie a situării faţă de lume, miticistă, de o vulgaritate gureşă şi o complacere îndărătnică în prejudecăţi, e definitorie pentru societatea românească în epoci diverse şi cu manifestări diverse. Apropierea de mai sus nu e suficientă pentru a decupa specificul scrisului Ioanei Drăgan. Realismul atroce şi expresiv al schiţelor sale, detaşarea un pic cinică de propriile personaje, dar şi o simpatizare mai adâncă cu exact aceleaşi personaje, deplânse pentru omenescul lor vulnerat asiduu dinăuntru şi din afară, capacitatea de a asculta şi imita voci, de a infinitiplica detaliul cel mai mărunt (capacitate care o alătură unor Gabriela Adameşteanu, Rodica Palade, Adina Kenereş, Nicolae Velea etc.) nu sunt umbrite de faptul că prozatoarea pare să-şi aleagă anume personaje feminine puse în primejdie în chiar esenţa lor umană de personaje masculine buimace, înguste, suficiente. Victimele nu sunt mai ales femeile! Titlul cărţii de debut e ironic - *Vietăţi şi femei* -, dar nu în sensul pe care se grăbea să-l identifice Cornel Regman. *Şi*-ul nu echivalează un *sau* menit să pună laolaltă necuvântătoarele şi femeile, ca victime eterne. E un *şi* adversativ, aş zice, polemic. Vietăţi ar putea fi mai degrabă bărbaţii - opaci la nuanţe, cu exigenţe sentimentale minime, adevăraţi necuvântători în sensul dificultăţii de a stabili şi întreţine relaţii armonioase cu Celălalt. Lucrurile sunt mai complicate, însă, decât par. Dacă e să acceptăm etapizarea lui Lipovetsky, *prima femeie*, cea satanizată şi dispreţuită cu superioritate „tradiţională” e încă în vogă la noi. *Femeia a doua*, adorată şi înălţată pe piedestal, e slab reprezentată în societatea românească, deşi ar fi mărturisit aceeaşi proiecţie de ideal şi nevoi masculine. De pe poziţia *femeii a treia*, una stăpână pe sine, îndrăznind să aleagă după criterii personale, Ioana Drăgan nu scrie proză feminină şi nici proză masculină. Ea scrie proza adevărată şi perfectibilă a unei tinere pe nume Ioana Drăgan. Schiţele sale sunt radiografii incisive, uneori nemiloase

fiindcă exasperate, mereu obiective şi de o luciditate tăioasă, ale perioadei de tranziţie înspre adevărata egalitate. De aceea, personajele sale victimă sunt deopotrivă femei şi bărbaţi, căci emanciparea femininului şi psihologizarea masculinului se petrec la noi crizic, violent, agresiv, cu nuanţe groteşti, mereu traductibile zoomorfic. Gândacii, şobolanii, câinii, „supravieţuitori" uneori alături de bărbaţi, dar şi gâsca, vaca, berbecul sau cocoşul sunt un soi de *revelatori*. Aplicaţi „realităţilor" omeneşti de ambe sexe, le conturează dramatic-grotesc zădărnicia, limitarea. Stăruie un sentimentalism pe dos, cu gust de cafea proastă şi apartament de bloc confort redus. Marginali, mărunţi, obtuzi, hăituiţi în cele din urmă între ceea ce trăiesc şi ceea ce ar dori să trăiască, bărbaţii şi femeile din schiţele Ioanei Drăgan reprezintă toate clasele sociale. Cu mici retuşuri de catifea, lucrurile se petrec, în esenţă, la fel - strâmtorarea e a tuturor, chiar dacă din motive diverse. Revolte feminine izolate, atipice şi deviate, răbufniri masculine bizare, buimace şi iarăşi deviate au repartizat un număr aproximativ egal de schiţe. Astfel, Năşica îşi vede zădărnicite visurile de eliberare de o condiţie subordonată de rezistenţa coşmardescă a gândacilor şi şobolanilor. Găina jumulită tacticos de Marcela e un bun exerciţiu pentru uciderea lapidară a bărbatului beţiv, de mult nedemn de titlul de cocoş. Asemuindu-şi pofticios consoarta cu o gâscă îndopată, un alt personaj aşteaptă năduşit să fie hrănit şi moare visând că se bate cu un gânsac. Mitică cel muşcat de o viespe îşi pierde minţile receptând disproporţionat agresivitatea feminină a insectelor. Un personaj masculin ucide înnebunit de furie un berbec, un altul, cocoşul arogant al vecinului - ambii simboluri posibile ale supremaţiei masculine în curs de prăbuşire. O vacă lovită cu maşina de şoferul beat ori o râmă descoperită în salata verde sunt picături - întâmplător ori nu, feminine - care fac să se reverse paharul stăpânirii de sine al altor două personaje

masculine. În *Istoria din vis* şi în *Pocăita* pot fi citite repetiţii generale, inventarieri anume aglomerate şi haotice de relaţii interumane maculate, ieşite din ţâţâni. Toţi şi toate se spurcă pe-ndelete, descărcându-şi iluzoriu frustrările. Traversează o lume în care vechile reguli nu mai funcţionează, iar cele noi sunt încă în ceaţă. Un exerciţiu de trăit altfel, de transformare radicală şi dintr-o dată e excelent descris în *Grasa*. Fireşte, deznodământul nu poate fi decât recăderea în buimăceala dinainte. Grăbită să iasă din tranziţie, pripită şi neîndemânatică, societatea românească îşi diminuează drastic şansele salvării. E o posibilă cheie a fabulelor Ioanei Drăgan. *Broasca* poate fi şi o *ars poetica*, o brutală invitaţie la răbdare şi îndemânare rece. Plăcerea de a tăia în carne vie e a prozatoarei însăşi şi e, fără îndoială, o calitate. *Mobile şi dureri*, într-adevăr o foarte bună proză, cum au remarcat deja comentatorii, poate fi citită şi ca manifest. Nu neapărat feminist, chiar dacă adoratul Mihăiţă e, în cele din umră, un *animal*, mâncător de zestre şi deci de trecut, de rădăcini care să asigure supravieţuirea. Bătrâna Zoica (nume derivând din grecescul *„zoi”*, viaţă) îşi iubeşte lucrurile impregnate de vieţi trecute - oglinda, pendula, patul - şi a ştiut să fie *Stăpâna* suporturilor mărunte ale existenţei. Lucrurile lumii îşi aşteaptă noua Stăpână - care ar putea să fie, ar trebui să fie secondată de femeia în fine emancipată şi de bărbatul cu deprinderi „psihologice”. De un feminin ieşit din eclipsă şi de un masculin împăcat cu pierderea umbrei, singur, în lumina scialtică a noii ordini.

Poveştile Monei rotunjesc şi adâncesc aceleaşi motive, de data aceasta sub forma unui jurnal. Mioapa Mona îşi iubeşte lumea apropiată şi neclară în care poate visa, fantasmele sale ţinând loc de realitate. Oculistul îi va oferi o dată cu vederea clară şi şocul dez-încântării. Întâmplările maturizării Monei - proiectate şi pe fundalul pestriţ al Istanbulului - sunt tot atâtea schiţe despre îndelunga tranziţie românească. *Jurnal de vedere* (o

poveste simplă), *Instanbul, mon amour* (o poveste de dragoste) şi *Visul Alzheimer* (o poveste clinică) sunt trepte coborând spre miezul tot mai complicat al existenţei contemporane. *Boala* e motivul central, iar secţiunile pot fi citite fie ca simple poveşti, fie ca parabole pline de chei, unele la îndemână, altele vizibile doar la o lectură atent re-luată. În ambele cazuri, remarcabilă stăpânirea intrumentarului şi excepţional de nuanţat şi sigur simţul clinic al unei scriitoare ce merită toată atenţia.

Interpretare, adică zădărnicie şi speranţă. Născut în 1924 la Baziaş, PETRU DUMITRIU părăseşte ţara în 1960, plecând din inima Transilvaniei: „înalt şi puternic, frumos şi plin de talent ca o noapte de vară”, cum şi-l aminteşte Radu Cosaşu. Autor a vreo cincizeci şi cinci de volume, Petru Dumitriu este martorul prin excelenţă, însă nu unul pasiv şi călduţ, ci, dimpotrivă, „o fiinţă nesăţioasă a cărei vocaţie ar fi aceea de a traversa timpul nostru, cu biciul în mână, dacă nu e cumva chiar explozibil, şi de a rătăci lucid dintr-o ţară în alta pentru a smulge contemporanilor săi secretul unui adevăr” (Lucien Guissard). Cunoaşterea sa este una inconfortabilă. Lumea este „văzută” cu instrumente de chirurg. Nu poate fi nicio clipă vorba despre complacerea într-un sistem dat, indiferent ce culori ar arbora acesta. Biograful este interesat de viaţa individului cu toate legăturile sale superficiale şi subterane cu lumea. El despică firul în patru nu doar pentru a identifica „desenul” fiinţei, ci şi pentru a putea pre-cunoaşte evoluţia viitoare a liniilor componente. Lectura sa este un act dinamic, se realizează în mers, povestea are mereu un „va urma”. Orice oprire în loc este resimţită ca dogmatică şi respinsă de îndată. Totul este interpretare, adică zădărnicie şi speranţă.

Prin analiza detaşată şi profundă pe care o operează, Petru Dumitriu este copilul devenit „al treilea de la un moment dat”, despre care vorbeşte Constantin Noica în jurnalul detenţiei sale, *Rugaţi-vă pentru fratele Alexandru*:

„Dacă, însă, comunismul, care a voit cu tărie un anumit lucru, are sorţi să obţină altceva, cu atât mai mult se întâmplă să obţină cu totul altceva capitalismul, care nu vrea aproape nimic. Este cu adevărat altceva, dincolo de cele două lumi opuse astăzi. Nu ele mă interesează, ci un lucru mai subtil, o a treia condiţie umană faţă de cele două date de istorie”. Socialismul şi-a îndepărtat omul fiindcă i-a stat, a vrut să-i stea, prea aproape. Capitalismul l-a pierdut, dimpotrivă, stându-i departe. Şi de-o parte şi de cealaltă există numai ispite, niciun model. Gândite în urmă cu un sfert de secol de Noica, în închisorile comuniste, şi de Petru Dumitriu, în condiţiile libertăţii capitaliste, lucrurile acestea sunt probate acum când două lumi opuse au devenit două lumi în efort dramatic de re-conciliere după un scenariu pe care nu l-a scris, încă, nimeni. Occidentul şi Orientul sunt ambele extreme, fiinţa rătăcind undeva la mijloc, fără busolă.

Om al măsurii transplantat într-o lume a exceselor, până la un punct, măsurătorile procustice ale comunismului şi absenţa oricărei măsurători în lumea liberă îi sunt la fel de constrângătoare. Iată cum îşi va rezuma el însuşi punctul de vedere: „am trăit în Est cu senzaţia că se afla un loc în lume în care nu exista nimic din ceea ce ne rănea, ne făcea să suferim, în care nu neapărat era totul bine, dar, în orice caz, viaţa era liberă, mai pură, mai veselă. Acest loc era Occidentul. Şi am impresia că mulţi oameni de aici, mai ales comuniştii, dar nu numai ei, îşi imaginează că se află un loc în lume în care nu există cauza durerii şi revoltei lor, adică Estul, Uniunea Sovietică, până nu i-au descoperit acesteia defectele şi mizeriile, China. Este mitul Vârstei de Aur sau al Paradisului proiectat pe ignoranţa geografică. Or, cum eu am cunoscut deopotrivă Estul şi Occidentul, simt că lumea a ajuns la capăt, că nu mai există scăpare fiindcă nu mai există necunoscut. Lumea a devenit nu mai mică, ci, aş zice, limitată, sfârşită. Iar eu sufăr de claustrofobie de

când am fost închis într-o ţară de unde nu se putea ieşi... Acum am aceeaşi senzaţie maladivă vizavi de lumea întreagă şi devine nevindecabilă. Mai ales de când am aflat că spaţiul e curb şi închis, repliat în sine. Nu mai există nicio scăpare. Şi, deci, nici consolare. Nu se mai poate respira, eşti opresat, la strâmtoareL”. Existenţa nu mai are un singur sens, coerent, armonios. Fiecare individ trăieşte ca un zar aruncat la întâmplare, fiecare faţă fiindu-i proprie şi străină în acelaşi timp. Orice rezultantă e spulberată definitiv, înaintarea fiinţei e un continuu, agitat, trudnic şi dureros efort de adaptare la împrejurări mereu imprevizibile. „Semnul dilemei insolubile” e tatuat pentru totdeauna pe pielea omului. Dezabuzaţi, excesivi, imponderabili, eroii romanelor sale caută un punct de sprijin. Viitorul este imprevizibil. Mai sunt locuri pe Terra în care oamenii cred că se îndreaptă spre mai bine, spre mai multă pâine şi mai mult libertate. Mai binele, pâinea şi libertatea dobândite lasă omul fără busolă: „ei nu ştiu pur şi simplu încotro merg şi nimeni n-o ştie în afară de Dumnezeu, care nu există”.

Raymond Jean, scriind despre *Extremul Occident* al lui P.D., notează: „Un univers paroxistic în care bărbaţii şi femeile sunt purtaţi până la limita ultimă a eului lor, înnebuniţi de obsesia de a-şi depăşi prin toate mijloacele marginile, antrenaţi într-un soi de delir mitologic a cărui pictură - expresionistă şi puternică - ţine de halucinaţia lucidă”. O carte implacabilă şi expresivă în care se înregistrau semne ale anilor '60, dar se presimţeau şi simptome viitoare. Petru Dumitriu întrezărea accentele vremilor de astăzi. Într-o lume fără Dumnezeu şi fără diavol, omul nu mai poate crede decât în adevăr, un adevăr de descoperit dincolo de crusta convenţiilor, de minciună. Iniţiatul va fi cel care, revenind din propriile adâncuri, se va şti comunica pe sine. Chiar dacă a se spune pe sine va însemna o instalare definitivă în „spaţiul durerii” (*Le sourire sarde*): „Spun că putem lua asupra noastră o parte

din Rău, dar nu încerc să-l justific pe Dumnezeu. Răul e mai enigmatic şi mai vast. El este opera noastră; noi, însă, nu suntem opera noastră” (sfârşitul eseului pomenit mai sus). „Mă caut pe mine, poate o femeie, prietenia”; „Cine m-a făcut oare, dintr-o nehotărâre divină ori diavolească, nici înger, nici bestie, împărţit, amestecat, dublu, deopotrivă prieten şi duşman mie, nemulţumit de ceea ce este şi doritor de ceea ce nu este nicidecum cu putinţă?”

Omul cu ochii cenuşii este parabola celui fără de ţară şi fără de lege, nu doar din vina lui, ci şi din aceea a alterării, a degradării ideii de ţară şi de lege. A ideii de om. „Nu suntem destul de ameninţaţi sau nu suntem destul de conştienţi că suntem ameninţaţi” spune un personaj din *Extremul Occident*. Petru Dumitriu este un martor al veacului nostru zbuciumat a cărui depoziţie merită toată luarea aminte. Cu atât mai mult cu cât, în faţa Istoriei, Omul şi Artistul stau alături, completându-se.

Proprietatea şi posesiunea a apărut în 1991, sub îngrijirea lui Geo Şerban (păstrător, timp de trei decenii, al manuscrisului). Să spun de la început că ne aflăm în faţa unei proze excepţionale. Tânărul, pe atunci, Petru Dumitriu se dovedea deja în deplină stăpânire a unui stil care nu şochează nicidecum prin inovaţii şi performanţe tehnice contabilizabile şi catalogabile, ci prin soliditate, profunzime, putere şi reverberaţie. Subintitulat *Partea I din Memoriile lui Erasmus Ionescu*, romanul apelează la artificiul „jurnalului găsit” pentru a folosi firesc relatarea la persoana I şi perspectiva unică, garant al autenticităţii. Erasmus povesteşte ceea ce ştie despre copilăria şi adolescenţa sa, la distanţă de două decenii de cea din urmă. Are, astfel, posibilitatea de a „inventa” trecutul, de a-l recrea în sensul reconsiderării valorice a unor secvenţe neglijate la vremea lor. Promisiunea de a scrie numai despre „lucruri importante” este respectată cu acest înţeles: „se va vedea mai târziu - nu sunt, ci au fost; sunt importante fiindcă au fost şi nu mai sunt”. Nişte părinţi

„pretenţioşi şi extravaganţi” - un tată grav şi abulic, o mamă teribilă, posesivă, confundând dragostea maternă cu simţul exacerbat, când pervers, când depresiv, al proprietăţii şi posesiunii - dimpreună cu cei patru băieţi şi cu o fată, prezenţă meteorică, trăiesc în ceea ce în final e descris drept „infamul paradis estival, cărţile, confortul, cuibul apărat şi neştiutor de lumea mare din afară”. Erasmus, povestitorul, este cel care tace provocând confesiuni, iscoditorul subtil în stare să construiască pe nesimţite scenarii-capcană pentru cei din jur. Povestirea se derulează prevestitor, menţinând tensiunea lecturii la cote ridicate, vibrante. E acea atmosferă de presimţiri şi dezvăluiri niciodată împlinite din Mircea Eliade. Am putea vorbi, apoi, de „infernul tandreţei”, inteligent şi discret psihanalizat, amintind de romanul lui Alain Bosquet. E, totodată, şi o lectură retrospectivă de sine, atentă la ceea ce va fi hotărâtor pentru adultul de mai târziu, ca în Elias Canetti. Dar este, mai ales, acea stranie, păstoasă şi transparentă totodată conotaţie „mitologică”. Adolescentul, cu majusculă, e personajul principal: neliniştit, bântuit de îndoieli şi nesiguranţe, gustând nesăţios şi temător din miezul „amar şi teribil” al experienţei, nesupus cu totul convenţiei sociale („de-aici până la realitate mai e totdeauna o bucată”), obsedat de rostul său în lume, revoltat şi nemulţumit. În întrupările sale pregnante care se numesc Erasmus, Sebastian, Filip, Cristian, Elisabeth-Charlotte, adolescentul află câteva adevăruri, cu atât mai violente cu cât acţiunea se petrece în anii celui de-al doilea război mondial. Un târg românesc şi un oraş universitar german sunt locurile, deloc ferite cum păreau a fi, în care irump strident cele câteva adevăruri: războiul înseamnă asasinat, nimic eroic sau nobil nu se află în spatele crimei mondiale; etica nu are temei stabil, morala nu are fundament: „Infernul e pe pământ. Iar dracii suntem noi. Lacomi, hămesiţi şi scrâşnind din dinţi că n-au tot”; şi cea mai pură dintre

iubiri poate fi maculată de simţul posesiunii; monstruozităţi şi minciună, maşinării de ghidat omul, el însuşi maşină, se dezvăluie pretutindeni. Erasmus, aflat „necontenit într-o stare de semi-tristeţe şi semi-furie stăpânită faţă de orice şi oricine”, înţelege că totul putea fi altfel şi mai bun cu o singură condiţie - să fi fost noi, autorii de scenarii şi actorii în teatrul lumii, altfel şi mai buni. Condiţie de neatins.

***Memoriile* lui Kemény şi un roman istoric.** „Primul şi cel mai puternic atribut al apartenenţei la un neam ţine de cultura în care trăieşte omul. Eu nu-s român prin sânge, ci prin cultură, prin limbă. Limba şi cultura mi-au dat mie Patria. Ele m-au făcut român. Pe Tata, la răscrucea marilor întrebări pe care le punea istoria, l-a făcut român *opţiunea* pentru dreptatea cauzei româneşti în problema Transilvaniei. Pentru el, dreptatea i-a impus atitudinea. Pentru mine, nu a existat chestiunea alegerii. M-am născut într-o cultură, într-o limbă, într-o privelişte dominată de această limbă al cărei farmec şi bogăţie transcendentală le-am simţit din copilărie; nu pot să le aparţin decât lor, adică României. Ştiu că această Românie este asediată fără încetare de toţi duşmanii şi chiar prietenii ei, dar nu mă voi preda celor care încearcă a-mi jefui ori denigra Patria”. O mărturisire pe care o transcriu aici fiindcă patetismul ei e motivat de fapte dintre cele mai mirabile. În 1988, scriam cu entuziasm despre romanul *Moartea baroanei* al lui ŞTEFAN J. FAY fiindcă descopeream o conştiinţă exemplară slujită de un verb în stare să scoată în evidenţă sensuri grave ale istoriei şi să le prefacă în pietre obligatorii ale respectului de sine al unui neam. O memorie rumінantă, un simţ rar al răspunderii individuale faţă în faţă cu destinul comunităţii aparţinătoare transformau, cu argumente ţinând de logica bunului simţ şi de justiţia devenirii istorice, *tema transilvană* în *motiv* obsedant de gândire şi simţire, cu adânci semnificaţii simfonice, şi în *datorie* de împlinit în

numele *autohtoniei absolute* a românilor ardeleni. În scrisoarea-bijuterie *Sokrateion* (1991), acelaşi Ştefan J. Fay proba cu asupra de măsură, scriind despre Mircea Vulcănescu, *darul prieteniei critice* pe care i-l recunoştea Constantin Noica. Aceleaşi rare calităţi se lasă descifrate în excelentele *Caiete (ale) unui fiu risipitor,* jurnalul unei jumătăţi de veac traversate alături de doamna Voica, soţia sa, mereu în stare de veghe, atenţi să nu se risipească nimic din zestrea de întâmplări ziditoare. Marcel Moreau, din care am tradus mai multe cărţi minunate graţie intermedierii subtile la care s-a dedat Ştefan J. Fay, îi/le admira ştiinţa de a transforma trecutul, oricât de îndepărtat, în ceva palpabil, viu, fierbinte...

De la Ştefan J. Fay am aflat că, în 1881, Alexandru Odobescu îi scria, de la Paris, lui Ion Bianu despre o carte pe care şi-ar dori-o tradusă în româneşte de vreun ardelean harnic căci e „cât se poate de importantă pentru ţara noastră”. Cartea cu pricina: *Memoriile* principelui ardelean din secolul al 17-lea Ioan Kemény. Despre memoriile lui mi-a vorbit, mult şi cu entuziasm, pe vremea când lucram împreună la ediţia integrală a romanului său pe tema transilvană *Moartea baroanei*, ediţie ce urma să fie inclusă în Colecţia mea *Akademos* de la EDP. Îşi procurase cu mare greutate o ediţie ungurească şi reuşise să traducă, cu ajutorul mai multor prieteni, tot volumul. Din păcate, nu găsise niciun editor interesat de tipărirea celebrelor memorii. Invocata scrisoare-testament a lui Odobescu nu mişca pe nimeni. Am reluat discuţia în urmă cu doi ani. Mi-a trimis din Franţa, unde trăieşte acum, manuscrisul. Am început pregătirile pentru editare. Traducerea, deşi inegală - lucraseră mai mulţi inşi la ea, pe fragmente -, părea în regulă. Confruntarea cu două ediţii maghiare a arătat, însă, prea multe erori pentru o carte care aşteptase atât de mult până să ajungă la îndemâna cititorului român. Am hotărât re-traducerea ei integrală. Am apelat, în cele din urmă, la istoricul clujean Pap

Francisc, bun cunoscător al perioadei, dar şi al limbii române. La corectura finală, am descoperit că Ioan Kemény folosea în scris o limbă maghiară atât de latinizată, încât amănuntul nu putea fi nicidecum trecut cu vederea. Am revizuit toată lucrarea (ca redactor ce mă aflam), încercând să scot în evidenţă ineditul limbii originalului. Am avut grijă să marchez şi cazurile în care memoriile dovedeau că autorul lor cunoştea limba română, o folosea în relaţiile sale cu domnii şi boierii valahi, lipsindu-se bucuros de tălmaci. În fine, cu imperfecţiuni inerente oricărei traduceri, mai ales când e vorba despre un text de acum trei secole şi jumătate, *Memoriile* văd lumina tiparului în haină românească (2002). Ele descriu întâmplări din viaţa autorului, care s-a aflat mereu în prim-planul evenimentelor sub trei principi: Gabriel Bethlen, Gheorghe Rákóczi I şi II, pentru a ajunge el însuşi principe, pentru scurt timp, căci şi-a găsit curând sfârşitul pe câmpul de luptă. *Memoriile* au fost scrise, dacă e să-l credem pe autor, în timpul celor doi ani petrecuţi în captivitate la Bahcisarai, în Crimeea. Pentru cititorul român, ele sunt importante căci descriu şi evenimente din Ţările române: Kemény a avut însărcinări diplomatice pe lângă domnul muntean Matei Basarab şi pe lângă cel moldovean, Vasile Lupu (a fost invitat şi la nunta fiicei acestuia!). A contribuit la alungarea de pe tron a lui Vasile Lupu în favoarea prietenului său Gheorghe Ştefan (căruia îi zice în carte „Gheorghiţă”). Dincolo de multele campanii militare descrise amănunţit, secolul 17 reînvie sub ochii cititorului de azi cu detalii extrem de interesante despre viaţa din epocă, despre obiceiuri, legături şi năravuri, despre stări sociale şi politice (*politica*, mereu în latineşte, înseamnă pentru autor exclusiv uneltiri, sforării, intrigi!). Cuvântul înainte al academicianului Camil Mureşanu schiţează portretul unei personalităţi „puternice, interesante, controversate”, contribuind la mai exacta înţelegere atât a autorului memoriilor, cât şi a epocii, nu

dintre cele mai luminoase pentru românii din Ardeal. Nu ştiu cât de multe lucruri ar putea schimba pentru istoricii specialişti în secolul 17 lectura *Memoriilor* (au mai apărut până acum doar câteva fragmente în *„Magazin istoric*”), însă ni se oferă, nouă, cititorilor obişnuiţi, posibilitatea de a vedea lumea de atunci prin ochii unui martor implicat direct în evenimente şi deloc zgârcit cu detaliile. E, fără îndoială, o carte eveniment care merită citită.

Dar, în vreme ce *Memoriile* îşi croiau cu trudă drum spre cititorii români, Ştefan J. Fay a mai reuşit o ispravă de toată lauda: *Cronologia lui Ioan Kemény. Caietele unui roman care nu s-a scris*, volum bazat, în principal, pe aceleaşi *Memorii*, recitite dintr-o perspectivă vag romanţată, dar recurgând şi la alte izvoare, pentru o cât mai vie reconstituire a epocii şi a personajului: „Şi pe măsură ce înaintam prin hăţişul informaţiilor, mărturiseşte autorul, în faţa mea se contura un *model* de cavaler al curajului, al cinstei, al măsurii în judecata politică şi militară, al iubirii de pământul pe care s-a născut - comparabil cu cele mai frumoase chipuri de eroi ai Renaşterii din ţările apusene”. Din scrisorile schimbate de Ioan Kemény şi de tatăl său Baltazar cu Domnii români, autorul desluşeşte legăturile adânci şi tainice dintre cele trei principate, unite prin rezistenţa în faţa presiunilor străine, ba chiar o intenţie *confederativă*, sub semnul „moştenirii lui Mihai Viteazul”. Caietele romanului (care ar fi trebuit să se numească *Principele neprimit*) şi *Memoriile* merită citite în paralel, cu un folos indiscutabil pentru cei care cred, asemeni lui Fay, că „Nu mor decât cei pe care îi uităm”.

Wiener Walzer. Scriind despre *Omul de nisip* ori despre *Oglinda lui Narcis*, celelalte două romane ale lui MIRCEA GHIŢULESCU, remarcam codificarea inedită a ecuaţiei lume/teatru, viaţa ca scenariu, preferinţa pentru culise. Scris între 1987 şi 1990, *Wiener Walzer* este, într-un fel, o închidere a trilogiei despre „vremurile grele”. Se

păstrează şi aici personajele profetice care traduc nevoia de certitudine, fragila iluzionare a omului care se speră încă puternic şi suveran într-o lume a „apărării continue". „Suntem condamnaţi să ştim totul dinainte şi să nu putem face nimic", spunea un personaj. Trăim o oră a lucidităţii inutile, inoperante. Infuziile de fantastic ori de grotesc, acesta din urmă obţinut prin precizia crudă a delimitărilor realului, dau, şi de această dată, culoarea particulară, originală a unui discurs epic care-şi propune nu atât instaurarea unei ordini cât, mai degrabă, asumarea unei ne-ordini, stăpânirea ei măcar provizorie. În toate trei romanele, personajele sunt convocate în scenă şi lăsate să-şi rostească replica, sub privirile autoritare ale unui regizor. Ca urmare, imponderabilitatea lor e inevitabilă. Sunt marionete temporar însufleţite, cu biografii incomplete şi ambigui. „Teatru în toată regula" - se observă explicit la un moment dat. „Împieliţarea" era termenul excepţional găsit de romancier pentru a numi teatrul din lume, masca şi de-mascarea, zona de umbră şi de ne-lumină a actorilor-personaje. Cele trei romane ale „trilogiei împieliţării" au în centru un erou creat sub semnul oglinzii, apatic-disperat, trăind cu faţa întoarsă spre trecut dintr-o incapacitate funciară de a sesiza viitorul ori de a-l provoca. Înţelegerile vizavi de evenimentele care-i întretaie traiectoria existenţială se petrec cu întârziere, abia atunci când întâmplarea a început să fie trecut. Şi nici atunci. Coşmarul nevinovăţiei vinovate irumpe violent, toate temeliile se surpă, construcţii migăloase, de un realism atroce, se spulberă la un singur cuvânt, dragostea - obsesie stăruitoare în proza lui Mircea Ghiţulescu - nu se împlineşte niciodată. *Wiener Walzer* aduce în plus o lărgire a perspectivei, câteva dintre sugestiile sale prelungindu-şi valabilitatea până în prezent, în alte vremuri grele şi ambigui, dar şi o ascuţire brutală a crizei. Teatrul, cu scenariu şi regizor, din primele două romane cade într-o aberaţie organizată, în criza pură şi simplă a existenţei la

cumpăna dintre milenii. Scenariul e înlocuit de o stranie ciupercă cu excrescenţe imprevizibile, iar regizorul se retrage şi el: „Generalul a preferat să ne transforme pe toţi în propria noastră dublură, adică să facă în aşa fel încât să fim şi să nu fim în acelaşi timp. Tu însuţi s-ar putea să fii propria ta copie. Poate că tu nu eşti tu.”

Excelentă găselniţă cea a trenului. Aproape de roman poliţist, la prima vedere. Se delimitează un cadru în care figuri disparate stau alături, obligate să intre în relaţie, să co-existe, să identifice linii de forţă ale colectivităţii lor efemere. Călătoria cu Wiener Walzer de la Bucureşti la Viena a tânărului Augustin este exploatată în nesfârşitele sale conotaţii. Ne aflăm într-un spaţiu închis şi izolat, cu legi proprii, dar cu o închidere deschisă gărilor, acceptând comutări şi permutări de personaje. Alături de înaintarea sa nemişcată, trenul se transformă în emblema unui destin comunitar. În mod aproape previzibil, Augustin va fi silit, într-un fel sau altul, să coboare înainte de a ajunge la destinaţie, să rămână *între*, să-şi piardă reperele, să trăiască în alternanţa de real şi oniric, de real şi suprareal.. Construit extrem de riguros în trei capitole (*Oraşul de nebuni*, *Nasturele de sidef*, *Ziua cea mare*), cu subcapitole şi ele pedant alcătuite şi înlănţuite, într-un zumzet aproape ameţitor de semne şi subînţelesuri, cu detalii de un realism al scriiturii aproape halucinant, *Wiener Walzer* descrie, în fond, marea şubrezenie a existenţei într-o societate a ambiguităţilor, a aşteptărilor goale şi a încăpăţânatei abulii. Augustin, dar şi ceilalţi, înaintează încruntaţi, încrâncenaţi, într-un efort epuizant de a ieşi din cercul vicios al călătoriei pe loc. Relaţiile umane sunt altceva decât ce par a fi. Totul începe în Gara de Nord - Augustin e fiul unei doamne autohtone cu un servitor neamţ (austriac), şi el *între*, fără identitate, fără apartenenţă. Călătorii sunt exemplare tipice, adunate pe un soi de arcă a lui Noe care nu intenţionează să salveze pe nimeni: „Să pleci la Viena cu un întreg sat românesc

după tine... E ca şi cum toată Europa ar fi un sat românesc care se plimbă încolo şi încoace cu Wiener Walzer.” Tenta kafkiană a atmosferei e uşor detectabilă, tot aşa suspendarea pirandelliană a dramei. De altminteri, „un tren în care poţi întâlni asemenea potriveli nu mai e un simplu tren, ci o carte de înţelepciune cu mai multe capitole şi subcapitole, vagoane şi compartimente”, iar „lumea nu era făcută numai din asemănări şi deosebiri, ci şi din absurdităţi”. Aparenţa de organizare minuţioasă şi devierea neaşteptată spre absurd sunt proprii societăţilor totalitare, de orice culoare ar fi ele. Toate amănuntele mecanismului social par şi chiar sunt supravegheate atent - unul singur, fără nume, e scăpat din vedere şi nimic nu se mai leagă, logica sare în aer, iar „întunericul e nesfârşit ca şi călătoria”. Impresia de scenariu prea încărcat şi grijuliu cu fleacurile de vreme ce regizorul e nebun sau indiferent este întreţinută cu fiecare nouă secvenţă. Rezumată de Augustin însuşi, povestea e năucitor de simplă şi fără sens: „Să pleci din Bucureşti într-o după-amiază fluidă de septembrie, dulce ca mierea, cu oameni duşi pe gânduri şi melancolici, istoviţi de lipsuri, dar optimişti, urmărind zborul frunzelor de castan la şosea, ca să ajungi la jumătatea drumului, undeva unde nu e nici rai, nici iad, nici Viena, nici Bucureşti, cu un picior desprins din Bucureşti şi cu celălalt încă în drum spre Viena, sfâşiat între un trecut la care n-ai renunţat cu totul şi un viitor ce nu se întrezărea...” O eternă tranziţie, în care realitatea e un şir de iluzii, iar personajele nu pot clădi nimic durabil, singurele pietre solide ale lumii fiind frunzele de castan în zbor. Supremă e grija pentru *pielea* netedă şi intactă. Împieliţări, disimulări, cameleonisme. Ca şi cum fiecare „mai trăise o viaţă pe care acum o repeta până la istovire, încercând să-i imite detaliile. Mirarea, stupefacţia, năuceala sunt singurele reacţii posibile într-o lume în care Dumnezeu lucrează, se pare, „după o lege a dezechilibrului”. Se insinuează tot mai acută, mai tragică,

dar şi mai grotescă bănuiala că totul e o *înscenare*. „Curgerea naturală a lucrurilor” nu poate fi decât o altă eroare, omul fiind rezultatul unui lanţ de mutilări: „Doar o clipă de îndoială şi poţi să începi să crezi că tu eşti cel ce şi-a pierdut minţile”. Înţelegerea e refuzată şi adevărata mulţumire - „căci nu există mai mare mulţumire decât să apuci cu dibăcie capetele unui fir şi să aluneci cu băgare de seamă printre miile de alte fire care se intersectează în ţesătură, să ajungi la capătul celălalt cu firul în mână, destrămând ţesătura, istovit, dar liber. Să iscodeşti, să deduci, să fii trează tot timpul, să nu uiţi nimic, să nu osteneşti” - un ideal la fel de îndepărtat ca şi iubirea.

„Trilogia împieliţării”, cum am numit-o, îşi are în *Wiener Walzer* nu atât închiderea - în sensul de soluţionare -, cât piscul. Un soi de ridicare la putere a crizei (de identitate) până la a fi înconjurată exclusiv de căderi posibile. Scris foarte bine, strâns şi expresiv, romanul lui Mircea Ghiţulescu confirmă vocaţia de romancier dând, totodată, literaturii române o carte de neocolit în procesul unei epoci. Esenţială, mi se pare, pentru valoarea literară de durată a trilogiei, maniera în care autorul a ştiut să facă portretul în mişcare al unei perioade, salvându-l de la datarea excesivă şi devierea în clişeu. Metafora trenului e cu atât mai sugestivă. Dacă nu uităm nici informaţia, oferită în răspăr, că Wiener Walzer e suspendat de mult, trilogia se înfioară oracular.

Un prozator remarcabil. Autor al unor cărţi de proză (*Altarul de nisip*, 1993, *Patul de zăpadă*, 1995, *Vinul de piatră*, 1997) bine scrise, dar care nu l-au impus atenţiei criticii, ŞTEFAN GOANŢĂ semna în 1998 romanul *Zodia Ţârului* (Col. „Akademos”), urmat de o ambiţioasă trilogie, *Popescu E. Napoleon* (vol.I-III, 1999-2001), demne de un alt tratament. Ca să nu mai pomenesc de volumul de *Teatru* al aceluiaşi autor (2002). În *Zodia Ţârului*, noutatea stă în abandonarea unghiului de vedere distant şi critic al unui autor care comentează prea de aproape întâmplările

şi gesturile personajelor, unghi de vedere pândit de căderea în desuetudine, inadecvare, inactualitate. Vocea autorului ubicuu şi difuz rezonează în ritmul şi cu timbrul personajelor şi, mai ales, ale atmosferei. Deşi sunt secţionate şi radiografiate perioade extrem de complexe şi controversate ale istoriei româneşti de după primul război mondial, datarea e ocolită printr-o exilare a timpului în afara spaţiului povestirii, în aşa fel încât ritmurile eterne, atemporale decid valoarea şi aromele („... N-are el treabă cu timpul"; „Timpul, dacă mai există cumva şi timp, ocoleşte pe departe şi îşi vede de ale lui. Aici n-are ce căuta...").

Ţâru irumpe în mijlocul sătenilor adunaţi în bătătura bisericii, buimaci şi tăcuţi, în vreme ce satul e pârjolit de foc. Portretul său prim e de o imprecizie păstoasă, o asemenea arătare poate fi orice - sătenii sunt dispuşi să-l ia drept copil părăsit, ciudată făptură a lui Dumnezeu cu rosturile ei neştiute sau, alţii, mai nevricoşi, drept însuşi diavolul venit să tulbure apele. De la bun început, condiţia sa e ambiguă, dublă, nici-nici: „Crezi că numai Dumnezeu face minuni? Îi mai dă mână liberă şi Necuratului." În subtextul adânc al romanului este acceptată frăţia de începuturi a celor doi - Dumnezeu şi Satana - cu argumente, să le zic, blagiene. Cerul lui Dumnezeu e prea strâmt să acopere lumea oamenilor. Rămân spaţii goale în care Diavolul poate *lucra*. Iar lucrătura lui e catalizatoare. În jurul Ţârului - Răul însuşi, dar de o umanitate uimitoare şi derutantă -, se adună vrând-nevrând destinele celorlalţi. Totul trebuie gândit din nou, legile vechi sunt răsturnate periodic, ne-starea indusă de Ţâru e sinonimă cu viaţa. Cuvintele meşteşugite sunt mai ales ale Ţârului, cel care bombăne ocări „numai de el înţelese şi adresate numai el ştie cui. E felul lui de a se afla în lume şi când e în afara ei." În spaţiul comunicării *vide* se nasc monştrii. Dar e singura rămasă la îndemână: „Dacă mai arunci şi câte o vorbă pricepută - şi el, Ţâru, e meşter la vorbe - ies şi

vâlvătăi.” Naratorul (autorul) ţine aproape. Vocea lui răsună peste umărul lui Ţâru, nu ia niciodată distanţă. Armonia vocilor întretăiate e desăvârşită. Povestirea înaintează, vâscos şi translucid, deopotrivă, printre pereţii ciuruiţi ai unei orânduieli oricând gata să scape printre degete, să devieze, să ispitească răscruci, să admită alunecări şi suspendări. Vremea (nu timpul) e laitmotivul aproape simfonic al unei construcţii masive, dense. Evocată cu ironie şăgalnică, luată în seamă cu reverenţe poetice, ea are rostul de a aminti cititorului că n-a ieşit, *încă*, din cadrele omenescului şi lumescului.

Dincolo de originalitatea puternică şi evidentă, se pot identifica atingeri. De pildă, cu maniera cinematografică a lui Marin Preda, cel din *Întâlnirea din pământuri* (cu rădăcini în nuvelele şi povestirile lui Caragiale, dar şi cu un iz voiculescian abia perceptibil), sau a lui Nicolae Velea, cel din *Paznic la armonii*. Condiţia de *martor* a naratorului, cu obiectivitatea sa implicată, cu asumarea isterizată şi tragică a unei stări de lucruri, lasă locul celei de *spectator*, cu o subiectivitate detaşată, deschisă devierilor, revenirilor. Marca personală e liberă să se desfete, sensibilă la cantitatea de *imagine* semnificantă şi semnificativă pe care gestul diurn o poate încăpea. Prologul (*În loc de sfârşit*) oferă o cheie. Ţâru e un biet infirm exilat în afara societăţii. Vorbeşte cu sine şi cu piciorul său de lemn într-un soi de gaură neagră existenţială. Magie a semitreziei, somnolenţă - stare a tuturor posibilităţilor (ca la Cristoiu, în *Personajele de rezervă*), minuţie a desenului, adăstare a obiectivului pe gesturi mărunte (ca la Horia Pătraşcu cel din *Reconstituirea*), dar şi „gândire amănunţită” şi privire erotică asupra obiectelor domestice şi absorbire a personajelor de propriul act vital, ca la Emilian Bălănoiu.

Atmosfera grotesc-arhetipală, halucinant de vie, a *Zodiei Ţârului*, mustind de subînţelesuri şi doldora de sugestii, e reluată în trilogie la un alt nivel. În cele trei

volume din *Popescu E. Napoleon*, cel care vede, observă, judecă şi vorbeşte lumea românească a anilor 1945-1950, ani haotici, încă nesupuşi unor etichete definitive, este un copil. Inocenţa - acel „împăratul e gol” al privirii nesubordonate canoanelor adulte - este subminată şi îmbogăţită de mania specială a acestui copil de a verifica, în nesfârşite, savuroase, mereu surprinzătoare aparte-uri, tot ce ştie şi află despre lume. Căci personajul-copil nu e unul oarecare. Nu poate fi. Literatura (ficţiunea) funcţionează ca investitor cu existenţă - există doar ceea ce este spus/scris şi numai dacă cel care ficţionează are harul cuvintelor. Popescu E. Napoleon e înzestrat cu acest dar. Nu e nicidecum un copil obişnuit, chiar dacă vârsta copilăriei este, prin definiţie, posesoarea unei lucidităţi pătrunzătoare fiindcă aburită, adică neatinsă încă, în sensul sărăcirii ei, de convenienţe, de deprinderi de conduită socială, de „minciuni” necesare, perpetuate apatic şi abulic. Şcoala, târgul, satul, familia sunt teritorii pe care Napoleon, încă „Neluţu”, le traversează, le cartografiază, le ia în secretă stăpânire prin ficţiunile pe care le construieşte migălos despre ele, cu o vervă a povestirii despre sine ca locuitor al unei lumi „întoarse pe dos” întreţinută cu remarcabilă, originală artă a dozării efectelor. „Întoarcerea” preia, în răspăr şi cu o forţă expresivă uimitoare, definiţia tradiţională a Istoriei ca „întoarcere a roţii”. Căci, iarăşi, chiar dacă trilogia cuprinde şi acoperă o perioadă istorică anume, secvenţele pe care le evidenţiază rezumă un comportament social periodic şi, prin urmare, etern. Detalii databile la prima lectură se reaşează într-un roman al fiinţei sub vremi şi al facerii de sine ca întreprindere de noutate absolută pentru fiecare individ al speciei în parte.

„O societate fără epic”. Cele patru proze din *Fericirea obligatorie* (a treia carte, după *Octombrie, ora opt* şi *Despre Clovni: dictatorul şi artistul,* apărută în Biblioteca „Apostrof”, într-o tentativă lăudabilă de a-l

readuce în atenţia cititorilor români pe NORMAN MANEA, un prozator de marcă), citite ca şi cum ar fi prima şi singura carte a autorului, mi-au furnizat elemente suficiente pentru un portret rotund. Am făcut, totuşi, un mic experiment: am recitit *Captivi,* carte din 1970, şi *Octombrie, ora opt,* ediţia revăzută din 1997, pentru a verifica valabilitatea încheierilor mele. Schiţa de portret şi-ai adâncit liniile, fără modificări de semnalmente. Aşadar, să spun de la început, mi se pare extrem de limitatoare, de îngustă şi săracă precizarea că Norman Manea descrie cât de represivă era domnia ceauşistă şi că în asta stă meritul esenţial al cărţilor sale. Americanii au receptat cu un frison dezvăluirile şocante citite printre rânduri ori mărturiile directe, dar au ştiut să recunoască imensa cuprindere a perspectivei auctoriale. Nu întâmplător se vorbeşte în cronicile americane despre frumuseţea teribilă ce însoţeşte teroarea, despre adevărul emoţional care răzbate „nedeformat, spre cinstea autorului”, despre parabole biblice şi coşmaruri kafkiene care trimit la o lume unde prăbuşirea valorilor morale este un dat, iar această lume nu e doar o zonă anume, fie ea dincolo de Cortina de Fier, ci chiar Lumea. Gândirea slabă *(Il pensiero diebole)*, descrisă de una Vatimo, cere o nouă privire, mai „amicală”, spre lumea aparenţelor, a procedeelor discursive şi a „formelor simbolice”. Ei bine, am impresia că Norman Manea, naratorii şi personajele sale, cititorii săi, în cele din urmă, se situează în chiar pragul acestei priviri „mai amicale”, stăpâniţi cu toţii de gândirea naratorie, sub imperiul căreia ficţiunea şi realitatea îşi dispută aceleaşi veşminte verbale. Savoarea şi calitatea excepţională, originalitatea indiscutabilă a prozelor lui Norman Manea se ivesc din efortul de a se desprinde de gândirea epică superficială şi de a accede la una poematic-crizică. „Amical” înseamnă cunoaştere în plus, atenţie mărită nu îngăduinţă, *păsare* în sens etimologic, de gândire apăsată (fără să cercetez, îmi place să cred că, dacă *păsarea*

românească vine de la *pensare,* a gândi, apăsarea e varianta teribilă, atroce a *nepăsării,* a *ne*-gândirii). O păsare care-şi acumulează, deocamdată, instrumentarul într-o lumină pe jumătate scăzută, cu privirea mijită. Norman Manea descrie „o societate fără epic”, cum singur remarcă undeva, într-o scriitură fără epic. Aplică, aşadar, un tratament fabulatoriu homeopatic secondat de neîncrederea în eficacitatea remediului. Proza sa este, de aceea, poetică. Autorul nu se uită pe sine, relaţia cu propriul text e una lirică. Cuvintele se aglomerează, se bulucesc acolo unde nu e nimic de spus (sau nu pare să fie!), urmate de tăceri de câte ori ar fi multe de spus. Rezultatul unei asemenea tehnici este că lucrurile, toate, se supraîncarcă de atribute, de indicii, de aluzii şi îşi pierd, astfel, „figura”. Interpretarea realului e concomitentă modificării identităţii. Nimic nu mai este ce pare a fi, totul stă sub semnul lui „ca şi cum”. Forfota semnificaţiei e pândită de derivă. Niciun erou nu mai poate fi cu adevărat acolo unde este, rătăcitorul e totuna cu cel care nu poate pleca. Victima şi călăul sunt prinşi în plasa aceluiaşi mecanism, singurul care funcţionează.

În *Captivi,* de pildă, abuzul de *poate* sugerează deja ritualul avansării ficţiunii într-un hăţiş real lipsit de fermitate. Descrieri detaliate până la absurd susţin expediţii în fantasticul grotesc al cotidianului. Înşiruiri, înşirări de obiecte, nu neapărat coerente, invocă ritualic o coerenţă încă inaccesibilă. „Ameţeala bolnavă” a dimineţilor e urmată de tensiuni insuportabile induse de imbricări verbale prevestitoare. Realitatea e, cumva, extraterestră, personaje năuce trăiesc într-o aşteptare goală şi ascultă buimac legi venite din afară. Naratorul probează o capacitate uluitoare de a dilua înspre grotesc şi non-sens cele mai nevinovate aparenţe. Privirea sa „amicală” are răbdare şi nerv, dar mai are şi plăcerea tăioasă a ţintuirii cenuşiului în insectar. „Straturile aparenţelor aservite” sunt disecate cu un simţ al

derizoriului, al ridicolului, al golului în stare să scoată la iveală toate sensurile (şi non-sensurile) ascunse ale unei lumi „fără epic”, care şi-a pierdut eroii şi întâmplările întemeietoare.

În *Octombrie, ora opt*, prozele îşi accentuează ritmul poematic. În *Puloverul*, de pildă, aceeaşi capacitate de a abera lumea prin aducerea sa sub lupa verbului răbduriu este atenuată de perspectiva copilului, personaj care ficţionează firesc, pentru care realul şi irealul n-au intrat încă în divorţ. Reacţia sa e mereu implicată şi conştiincioasă, indiferent dacă stimulul e real ori imaginar. Cu atât mai impresionantă consemnarea unor adevăruri, să le spun, *istorice:* „Timpul ne gonea, nu se mai putea face nimic, se îmbolnăvise şi timpul, eram ai săi”. Deşi secvenţele pot reproduce întâmplări autobiografice, Norman Manea impersonalizează personalizant cu o uşurinţă copleşitoare, amintind de naturaleţea parabolelor lui Sorin Titel, de pildă. Iată un exemplu din *puteam fi patru:* „în săptămânile grele ce aveau să năvălească şi în care trebuia dovedit, mereu, că noi trei, sau chiar patru, eram mai tari decât câinii, paznicii, uniformele, şi foametea, şi păduchii, şi spaimele ce ne goneau. Mai tari decât păduchii, şi gloanţele, şi pădurea, şi ispita joasă a cărnii de pasăre furată”. Laconica substanţă epică se revarsă în potop de verbe devia(n)te, topica exersează ambiguităţi deschizând frazele ameţitor. Situarea faţă de realitate şi de propriul text este pronunţat poetică. Un paravan vitraliat deformează expresiv, memorabil şi angoasant ceea ce un ochi grăbit şi „normal” ar descrie ca banal şi clar. Graba pofticioasă a vieţii cotidiene este compensată prin ritual şi încetineală. Se ajunge astfel la aproximarea prin amintire a unei lumi de care fiinţele nu se pot lipsi şi care nu poate exista decât prin ele. Recuperarea ei se tentează prin „secvenţe de gen, instruind asupra necunoscutului care eram”. Viziunea este obstinat macabră. Haosul şi ceaţa, „miasmele, mâzga,

ochiul mocirlos al cotidianului” nu lasă nicio rază de lumină: „Sfârşit de august, peşti morţi, cărbune, cutii de plastic, resturi de păsări, bucăţi de smoală şi cauciuc, hârtii, cioturi de lemn, aripi de tablă găurită zvârlite la ţărm de marea furioasă”. Astfel de „naturi moarte” abundă în cărţile lui Norman Manea fără să pară vreodată excesive, definind însă *istovirea.* Chiar dacă pentru cititorul român secvenţe precum acestea: „... parcurile pline de copii în uniforme, carnavalul, liftul defect, zilnic defect, cozile, patrulele, iarăşi caloriferele îngheţate... Anotimpurile şi zilele devorate de plictiseală... Vânzătoarea de la debit devine tot mai elegantă şi mai impertinentă, de când ţigările se găsesc rar, la suprapreţ. Creşte valoarea protezelor de tot felul şi a casetelor disco, se poartă mustăţi patriotice şi plete viking, ... se reintroduc vechile marşuri, ziarele denunţă huliganismul şi gusturile rafinate, cârciumile se închid la ora opt, ca şi cinematografele, se promovează coriştii, proverbele şi sporturile naţionale şi disciplina, dialectul învinge dialectica” (*Punctul de inflexiune)* evocă o realitate anume, databilă, ele conţin suficientă exasperare pentru a descrie o stare... „mondială”. Tot aşa cum: „Dimineţile îl recuperau tot mai greu. Smuls, ca acum, din leşinul blând al somnului, părea o zdreanţă umedă şi rece, fluturând neputincioasă în frigul zorilor”, are efectul unui ochean mereu răsturnat - se vede, desigur, o realitate concretă din epoca totalitară, dar se întrezăreşte mai adânc şi mai durabil o criză existenţială. E omul sfârşitului de mileniu pe care societatea şi progresul, oricât de diferite în manifestările lor, l-au descărcat de orice răspundere şi de orice greutate lăsându-l atârnat la marginea abisului”.

În fine, *Fericirea obligatorie* suportă şi mai nuanţat aceeaşi lectură multiplă. În *Interogatoriul,* frazele scurte, sacadate cad în rafală, impunând o cadenţă hipnotică, şi reuşesc să antreneze şi secvenţele prea explicite, care vizează cititorul străin. Atmosfera kafkiană este obţinută

printr-o mişcare pe dos. Ieşirea din monotonia terorii cenuşii, care avea o logică - oricât de inumană - şi un scop („pentru a umili, a intimida, a distruge”), îmbunătăţirea tratamentului prin adăugarea unor fleacuri-simbol ale vieţii normale sunt mai strivitoare decât teroarea însăşi, continuă şi insistentă. „Machiajul” - un ceai îndulcit, o cremă Nivea, un ciob de oglindă - este insuportabil prin violenţa cu care umanizează iluzoriu o fiinţă devenită simplu obiect. Recuzita - prosoape mari, pufoase, săpun, papuci, covoare moi, un fotoliu, cornuri, dulceaţă de vişine, unt, miere, mere, telefon, o lampă etc., etc., pare salvată dintr-un cataclism şi expusă, înduioşător, grotesc, inutil, aproape melodramatic, într-un muzeu al normalităţii. Lumea în care aceste obiecte ar trebui să treacă neobservate nu mai e accesibilă femeii supuse interogatoriului. Le priveşte cu suspiciune, se apără, reticentă, speriată, simţindu-le ca pe tot atâtea ameninţări fără nume. Şeful pentru care e costumată în om este şi el şovăielnic, umil, încovoiat, un mototol obosit, transpirat. Puterea l-a strivit - nu-i decât o unealtă epuizată, exasperată de repetata eficienţă. Arta persuasiunii e şi ea cumva exotică. Între cei doi comunicarea e fictivă, manipulată. Se joacă normalitatea, egalitatea, încrederea. Monologul anchetatorului exersează, rând pe rând, cinismul, omenia, confesiunea, umilinţa, necruţarea, răbdarea şi exasperarea. Nu-i, în cele din urmă, decât un şurub în mecanismul societăţii. Fişe de stări, de sentimente, de mimări şi sincerităţi inutile, într-un veritabil dicţionar al condiţiei umane. Ea, victima, nu vorbeşte. O face naratorul-regizor şi anchetatorul, „de parcă totul se năruia, cum prevăzuse scepticul, în zădărnicie şi caraghioslâc”. I se acordă importanţă ori i se refuză într-un joc capricios. Marele ştab are o mască omenească, de mare mobilitate, şi un set de precepte uşor adaptabile oricărui scop, graţie cărora include, cinic, vieţii toată mizeria socială: „Trebuie să primim orice este al vieţii cu

bucurie şi mirare”. Noaptea interogatoriului „îi reunise şi îi zvârlea, din nou, împreună, la malul rece şi sticlos al zilei”. Naratorul se descoperă depăşit de propria ficţiune, ambiguitatea e sufocantă, totul poate deveni orice. Un „presupunem” strecurat în pagină aruncă în abis orice interpretare şi o sileşte s-o ia de la capăt.

În *Biografia robot,* excelent mimate şi fişele de personaje ale Institutului de Futurologie, şi partiturile personajelor evoluând într-o filială CEC, în atmosfera atent, ironic reconstituită a „micilor blestemăţii şi brambureli ale zilei”. Lumea împotmolită într-un generalizat sindrom al renunţării, numit de autor „sindromul lehamite”, are consistenţă, e verosimilă şi tipică. Poate prea tipică, până la caricatură. Identităţile sunt prelucrate şi un uşor aer de superioritate al naratorului poate deranja şi chiar afecta „mesajul”. Fiindcă nu gogoliană e caricatura, adică groasă, dar implicată, înţelegând micimea personajelor, ci dispreţuitoare şi, de aceea, nedreaptă, deviind subînţelesurile. Personajul Scarlat, cel care „asculta binevoitor, neatent, politicos gura lumii venind năvalnică, neobosită, prin toate gurile acestea calde, vopsite, care ropoteau, susurau, măcinau, fir cu fir pânza boţită murdară a zilei” e, mai degrabă, naratorul de care această lume avea nevoie. Mărunte, gureşe, măcinate de prelungiri aberante ale mecanismului social implacabil, ele, personajele, sunt văduvite de rolul de victime tocmai prin dispreţul nedisimulat care le aruncă toată vina în cârcă. *O fereastră către clasa muncitoare,* dimpotrivă, este extrem de bine construită. Un cuplu de intelectuali şi meseriaşul priceput la toate, care apare din senin să îndrepte lucrurile, scot în evidenţă, insinuant şi convingător, relaţii contemporane simptomatice: intelectual/proletar, om/obiect, om/unealtă, adevăr/minciună. Proletarul cu principii, care minte şi linguşeşte pentru „dreptul său”, cere ieşirea din schema strâmtă a definiţiei tradiţionale de clasă: „Ardeţi galoanele

noastre, ardeţi aripile de înger! Proletarii nu mai vor unire, nu mai vor răzbunare! Ne-am săturat de mascarade, lăsaţi-ne în pace… Încetaţi cu promisiunile şi teroarea! Spuneţi adevărul despre noi! *Adevărul nostru mic, ca al tuturora!”* (s.m.). Intelectualii, împotmoliţi în propriile performanţe (auto)reflexive, orbecăie şi ei „ameţiţi, în mlaştina oboselii, sub teroarea noii zile”. Deasupra tuturor, timpul-broască, de o concreteţe greţoasă, stă la pândă, hăpăie clipe, ore, oameni. Viaţa e o capcană, omul o insectă, iar timpul, un broscoi mereu flămând, multiplicat coşmardesc: „Sunt mulţi, s-au înmulţit, au împânzit peretele cu zbaterea lor umedă, fosforescentă, un perete de pâslă fosforescentă, zeci de lentile groase, iscoditoare, ritmând aceeaşi cadenţă acvatică, infernală”. În fine, *Trenciul* radiografiază „lumea bună” şi adaugă un personaj inevitabil: securitatea. Paginile de literatură sunt intersectate de paranteze explicative superflue din unghiul de vedere al cititorului autohton. Însă secţiunea în „societatea fără epic” scoate la lumina zilei lucrătura de culise, de adâncime, acolo unde comunicarea e dereglată, conspiraţia ia proporţii mondiale, cenuşiul uniformei capătă stridenţe insuportabile. Într-o lume aparent perfectă, distinsă, cizelată, politicoasă, trenciul uitat într-un cuier după o presupusă întâlnire conspirativă are efectul ghearei din tabloul fantastic definit de Caillois. Perspectiva se răstoarnă, ierarhia valorilor îşi pierde valabilitatea, societatea însăşi e ameninţată cu dezintegrarea. Ubicuitatea celui care stă la pândă în numele unei autorităţi oculte îmi aduce în minte scena finală din filmul *Conversaţia* cu Gene Hackmann. Ascultat mereu şi pretutindeni, insul cade într-o singurătate tragică, orbitoare, aş spune, fiindcă nu-l aude nimeni.

Poeme crepusculare, prozele lui Norman Manea acceptă interpretări nenumărate, dar nu lasă cititorului nicio portiţă de scăpare - prins în plasa lor de semnificaţii incomode, păstoase, îşi simte grimasa urcând dinăuntru, luminată doar de plăcerea unei lecturi de calitate.

Vezi şi *Plicul negru*; *Întoarcerea huliganului*, ambele 2003.

Despre micşorarea omului. Am în faţă patru noi cărţi semnate MIHAI MĂNIUŢIU: *Scene intime. Scene de masă*. *Miniaturi şi hieroglife* (2001, cu desene de Iuliana Vâlsan*); Autoportret cu himere* (2001); *Omphalos* (2001); *Spune Scardanelli* (2001, cu desene de Iuliana Vâlsan). Subţirimea cărţilor, predilecţia pentru fragment (fie el proză ultrascurtă, cugetare, crochiu, minipoem în proză, jurnal imaginar), „personajele” puse în joc, subtextele - toate mi-au adus în minte „omul care se micşorează” din romanul SF al lui Richard Matheson, comentat de Pascal Bruckner în *Tentaţia inocenţei.* Ins extrem de permeabil la curenţii vremii sale, Mihai Măniuţiu ştie şi simte, neîndoielnic, ce se întâmplă cu omul contemporan. Proliferarea obiectelor inutile şi a informaţiilor incapabile să marcheze veritabile evenimente ale fiinţei, masificarea, mondializarea destinelor pun sub semnul întrebării unicitatea şi irepetabilitatea individului. Inflaţia reperelor existenţiale sufocă orice încercare de sinteză, universul nu mai e accesibil decât în fragmente din ce în ce mai mărunte, mai suspendate într-un prezent monoton şi, paradoxal, în nestăpânită metamorfozare. Toate acestea ar putea fi chei de lectură a cărţilor lui M. M., dar s-ar opri înainte de a-i surprinde unghiul anume de vedere. Am sentimentul că, obişnuit, ca remarcabil regizor ce se află, cu reproducerea în spaţiul limitat al scenei a semnalelor din lumea largă a vieţii şi literaturii, deopotrivă, scriitorul traduce în textele sale imaginarul complex rămas, inevitabil, neexploatat în exerciţiul regizoral. Maniera suprarealistă de transcriere îi este cel mai la îndemână, căci punerea în scenă e ea însăşi recurs la suprarealitate: înseamnă înlocuire printr-o recuzită limitată a unui univers complex, complicat şi niciodată definitiv; liberă interpretare a virtuţilor sugestive ale unui text etern şi, mai ales, neîncredere în sensul comun, cel oferit de

utilizarea grăbită şi fără frunte a cuvintelor. „Operaţia” pe care o aplică suprarealismul limbajului e, cum ar spune Breton, aceea a „reîntoarcerii, dintr-un salt, în momentul naşterii semnificantului”. Rostirea însăşi devine prospectivă, printr-o „indeterminare temporală şi logică” (vezi *Rostirea singulară* a lui Laurent Jenny, în care se vorbeşte şi despre caracterul teatral al rostirii „originare” marcate de improvizaţii ludice) vizând neobosit originaritatea. Scrisul lui Măniuţiu se petrece în numele unui astfel de proiect, fascinat de miraculoasa şi extenuanta sa libertate figurală.

Astfel, pot citi în *Spune Scardanelli* scindarea personalităţii, dar şi o pledoarie în numele amănuntului semnificant, dătător de personalitate, definitoriu. Căci gheara, secondându-l pe erou sub aparenţe caleidoscopice, e detaliul care decide asupra întregului, ca-n definiţia deja pomenită a fantasticului după Roger Caillois. Normalitatea lumii e pusă mereu la îndoială de semne insesizabile pentru priviri superficiale. Mai mult chiar, gheara se propune ca *rostire întrupată* cameleonic, nuanţată şi mereu ocultă, în absenţa unui Text unic şi definitiv, care să nu poată fi pus la îndoială şi obligat să spună, să sugereze, să insinueze altceva. Prelungire cârcotaşă a eroului, eflorescenţă, dacă ne gândim că-l scoate din monotonia unui înţeles unic, gheara schimbă măşti şi roluri plastic verbalizate şi rostite într-o perpetuă transă aurorală. Ne aflăm, clandestin, la originea însăşi a traducerii în cuvânt a existenţei. O recuzită barocă, şi conştientă până la exasperare de inconsistenţa sa bogată, cade în sine, imitând gesturile ghearei, şi îşi subminează conturul abia schiţat: „Ieşită puţin din propriile-i contururi, gheara stăruie cam două-trei secunde între destrămare şi nedestrămare, îşi dă sieşi, cu stângăcie, târcoale, se înclină, se răstoarnă, vine de-a berbeleacul şi reintră strâmb, într-o rână, în forma ei (şi aşa destul de imprecisă), pe care o dislocă.” Secvenţa îmi aminteşte de

un documentar despre felul de a picta al lui Picasso. Realizat pe calculator, filmul reconstituia drumul de la desenul tradiţional, răsfrângere fidelă a realului (adică, în fond, a imaginii lui curente), la paşi din ce în ce mai eliberaţi de forma dată, unanim acceptată, mai aproape de o formă originară, nepervertită de propria istorie. Rostirea scardanelliană explorată de Măniuţiu are densitatea dramatică a unui crochiu perpetuu care-şi pune la lucru victoriile şi rănile, deopotrivă.

Să mai spun, pe scurt, că *Omphalos* e cartea Puterii pândite de derizoriu, grotesc, vid, carte transcrisă de scribul silit să-şi recunoască, la sfârşitul jurnalului, inutilitatea, să facă diferenţa dintre joc şi farsă: „Jocul, rafinat sau barbar, e întotdeauna benefic şi deschis în egală măsură celor prinşi în ţesătura lui de reguli; farsa, în schimb, va păstra mereu o latură de umbră, va sonda în malefic, iar codul ei va fi cunoscut doar de cei care nu îi suportă efectele.” Miniaturile şi hieroglifele din *Scene intime. Scene de masă* însceneazä dialoguri într-o ţesătură de aşteptări înfrigurate şi, inevitabil, ineficiente ale „invaziei”, căci „Invazia, se ştie, începe printr-o ferestruică”. Iminenţa „torenţială” a morţii este întâmpinată cu o îndesire a texturii metaforale, cu secvenţe de poem în proză. În fine, *Autoportret cu himere*, poate cel mai elaborat dintre volume, în sensul strunirii foarte strânse a subtextelor şi subînţelesurilor, al dozei aproape insuportabile de amar, de dezîncântare, desenează cu mână nervoasă, abia mascându-şi „gheara”, portretul artistului la maturitate: „Trebuie că am o boală necunoscută. O boală savantă, intolerabil de savantă şi de banală. Este banal ceea ce i se întâmplă unuia singur, e tot aia cu ce li se întâmplă tuturor: nu interesează, adică, pe nimeni. Toţi vorbesc ba de una, ba de cealaltă şi nimeni nu pune preţ pe una sau pe cealaltă boală, pe ce vorbeşte ori pe ce simte. E prea banal. Prea monoton. De fapt, începusem prin a spune ceva despre sânge şi despre

zăpadă, dar îmi dau seama că e totuna - zăpada şi sângele, precum şi dacă spun sau nu spun.”

Şi mai pe scurt, patru cărţi care merită citite măcar pentru a-ţi întări speranţa că nu-i totuna dacă spui sau nu spui când totul pare deja spus cu vârf şi îndesat.

Fantasme şi remanieri. În poezia DOREI PAVEL, *vagul, ezitarea, plictisul, norul de praf, îndoiala* alcătuiesc instrumentarul predilect. „Răscumpărararea monotonă” a trecutului se petrece în negativ, cuvântul-cuşcă învăluind scene netrăite, absenţe, goluri. Poeta avansează ipoteze ezitante cu o incapacitate stranie şi fertilă, în ordine poetică, de a se fixa. Efemerul, excesiv, încremeneşte în propria trecere, viul încearcă să se nască din contradicţii. Sunt desenate cadre sofisticate pentru o sensibilitate nesigură de propriile-i resurse. Poeta îşi compune o mască masculină, se costumează cu încăpăţânare crispată, într-o gesticulaţie semănând a răzbunare. Ceva din toate astea răzbate în proaspătul mic roman: *Agata murind* (2003). Deşi „revoluţia” e violentă şi atent susţinută, iar sexul vorbeşte, în fine, frâul acţionează necontrolabil şi discursurile îşi pierd unitatea.

Mircea Iorgulescu scria în *„22”* despre ratarea parabolei deshumării. De altminteri, tot romanul e dezhumare, dezgropare, dezvăluire, scoatere la lumină, însă, obiecţie importantă, dezinhibarea e parţială şi „acoperirile” la care simte nevoia să recurgă sunt în plus, prea multe, excesiv de supuse modei zilei care mai pretinde, neinspirat şi în contratimp cu mersul istoriei, apelul (convenţional şi mecanic, nu se poate altfel, lucrurile se aşează mai greu în fraze de manual de istorie ori de dicţionar) diversele teme aşa-zis anti-comuniste: închisori, arestări, antisemitisme şi xenofobii, oprimări şi despotisme. Din această aproape involuntară ambiguizare, din deturnarea sensurilor cărţii se naşte atmosfera de coşmar perpetuu. Niciun personaj nu e zdravăn la cap şi la suflet, nicio privire nu e lucidă, niciun detaliu nu are actele

în regulă. Nici măcar secvenţele erotice, acestea cel mai bine scrise, totuşi. Atenţia cititorului - am făcut mici experimente pe cont propriu printre inşi de vârste diferite - funcţionează încă, la noi, ca în urmă cu decenii. Oricât de interesat se arată de restul paginilor şi problemelor, secvenţele erotice se decupează cumva de la sine, fracturează povestea, o fragmentează. Ele sunt *îndrăzneli* şi păstrează forţa de şoc. Cam aşa cum, înainte de a ajunge să-l studieze pe Rebreanu, orice elev serios de acum 50 de ani ştia de pagina cu Nadina şi o citea pe sub bancă, ignorând senin restul romanului. Dedat la multe libertăţi în vremea din urmă, românul are ceva copilăresc în el, de puşti neastâmpărat, care se hlizeşte la lucruri mai deocheate fără a face efortul de a le pătrunde rostul.

Autoarea/naratoarea/eroina se află la vârsta adevăratelor - fiindcă rămase singure, fără suport în realitate, fără compensaţii - *fantasme*, e animalul pe moarte (cum ar spune Philip Roth) care imaginează şi trăieşte poveşti ratate. O face cu talent şi neruşinare, căci vârsta are privilegiile ei. Dar poveştile sunt ascunse, deghizate, scrie încă despre fructul oprit, n-a ieşit decât iluzoriu din zona tabu-urilor. Scenele pe care pune indirect accentul sunt tablouri decupate din obsesii ale neîmplinirii. Punerea lor în chenarul morţii - povestea cimitirului năruit (să spun aici că mie îmi scapă insolitul ramei epice din pricina unui amănunt autobiografic: tata fusese martor implicat al unei astfel de strămutări cu multe tâlcuri pentru omul muritor aflat încă în plină tinereţe. De îndată ce lucrul a fost posibil, adică foarte curând, ne-a spus nouă, pe îndelete şi repetat, această poveste. Fusese o experienţă rară, nu oricui la îndemână, pe care tata o spunea cu accent pe amănunte tehnice: cât de multe schelete fuseseră găsite răsucite, semn, poate, că moartea fusese aparentă, cât de albe şi neajutorate în albul lor zadarnic erau oasele, cât de risipite, nimic din unitatea vieţii nemaipăstrându-se etc. Dora Pavel vorbeşte despre

toate astea ca într-un crochiu, cu linii neterminate, voalat şi cumva grăbit. Nu extrage nicidecum tot ce se putea extrage la nivelul povestirii iniţiatice) -, induce un fel de a doua moarte care obligă la rememorări. Ca şi micile inserţii de „epocă” - securitate, urmăriri, interdicţii, teroare, dosare etc. -, nu fac nimic altceva decât să atragă/distragă atenţia. Sunt, în ciuda paginilor foarte bine scrise şi dozate cu o artă a detaliului remarcabilă, pasta informă menită să ascundă dezvăluind tonurile hiper-sexuate. Augusta nu are probleme, ci obsesii. Împrumutate. Vede totul ca-n filmele erotice, fals fiindcă accentele sunt rău puse. Cea mai bună pagină scrisă e cea de pe copertă - proiectul cărţii neîmplinite („O *absenţă*, cea a Agatei, pe care se pliază o *prezenţă*, a Augustei, personajul-raportor, cel care ne *dă* şi textul... Un moment limită, declanşând, în fapt, o excavare mai ales a conştiinţelor brusc ameninţate, care până atunci trăiseră în inerţia celui mai deplin obişnuit... Ritmul discursiv este perfect adaptat tensiunii induse, când gâfâit, sângerând, frenetic, când curgând la pas, în voie, în flux suspendat sau adânc liniştitor, terapeutic... o construcţie cu cheie, venind dinspre cea mai sofisticată zonă din subiectivism, aceea a romanului mulat pe o absenţă, propunând o geografie ficţională în cadrele romanului de analiză”). În ciuda calităţilor ei pe secvenţe, căci avem de-a face cu nişte poeme-ecorşeu, autonome, frumoase şi conotante în singurătatea lor, dar lăsând povestea în urmă, rătăcită printre senzaţii („venind întins către tine, întins şi tot atât de nesăţioasă ca mine, nesăţioasă şi tot atât de fără măsură, ca o sălbăticiune plutitoare, *senzaţia*”), cartea face analiză în genul autoinhibant, artificial al prozei lui Anton Holban.

Problema relaţiei dintre cele două sexe e şi ea aşezată pe premise false, deviate de livresc, ca mai tot ce ţine de pojghiţa civilizată a omului care se descrie în cuvinte înalte, nobile, se minte până la a se pierde pe sine,

cel din partea sa cea mai adevărată, mai valabilă, dincolo de prejudecăţi, dogme, ideologii. „Sexul opus nu e o entitate pe care să contezi! Acum ştiu asta. Nu-l ai la îndemână niciodată, chiar dacă îl ai... Disponibilitatea noastră e inepuizabilă. Firesc mi s-ar părea să ţinem bărbaţi în captivitate. Nu unul, ci şase-şapte, mulţi, mult mai mulţi. Să-i hrănim şi să-i spălăm. Să-i îngrijim. Să le primenim spinarea, urechile, subsuorile. «Lutul» sfrijit. Să-l învăluim în săpun, să-l dezghiocăm cu blândeţe, pe-ndelete, din toate cutele. Să-l facem bun, mănos, alunecos... Visez o asemenea rezervaţie de bărbaţi. Animală. Nouă, femeilor, ne-ar tăia panica, ne-ar aduce liniştea, confortul. Putinţa de a ne concentra aupra altor treburi... Bărbaţii nu ne cunosc îndeajuns.” Fals după fals. Dincolo de grotescul voit al fantasmei, de ironie şi umor, e o prejudecată: nu doar sexele între ele nu se cunosc, ci oamenii unii pe alţii şi foarte mulţi pe ei înşişi. Aceeaşi falsă pretenţie de *adevăr absolut* când adevărurile sunt toate *relative*. Cred că o dată depăşit hopul primului fluierat în biserică, Dora Pavel va reveni cu concerte întregi - talentul prozatoarei e indiscutabil.

Maimuţe personale. Să spui că „personajele acestei cărţi sunt înfrânţii societăţii totalitare”, cum o face prezentarea anonimă de pe copertă, e prea mult şi mult prea puţin. Prea mult, fiindcă în *Eu şi maimuţa mea,* romanul lui OVIDIU PECICAN (1990), „totalitarismul” este lăsat undeva în urmă, într-un fundal difuz, radiografia auctorială nu-l are anume în vedere şi e foarte bine că-i aşa - se evită, astfel, conjunctura îngustă şi, eventual, chiar teza. Pe de altă parte, e mult prea puţin, fiindcă talentul indiscutabil al tânărului scriitor este înzestrat cu lentile extrem de puternice şi incomode. Ovidiu Pecican nu se opreşte la suprafaţa strict socială a lucrurilor şi întâmplărilor omeneşti, ci străbate dincolo. „Spaţiul” său scriptural are patru dimensiuni şi încă una pe deasupra: oglinda din vis. Bolnavii lui („Oameni normali, detaşându-

se de ceilalţi prin sensibilitateĽ au ceva în exces sau, dimpotrivă, le lipseşte ceva anume pentru a fi ca marea masă anonimă”) sunt fiinţe hipersensibile din perspectiva unei societăţi anchilozate, dar fiinţe pur şi simplu dintr-o perspectivă existenţială deschisă, liberă. Boala, chiar cu simptome uneori pedant medicale, vine din dorinţa de a nu trăi oricum. Maimuţa personală (care-l obseda şi pe Radu Cosaşu, cel mai apropiat prozei tinere din garda veche) este asumată cu luciditate, stăpânită prin dinamica gândului întors înăuntru, silită să exerseze marea „temă a nimicului”, să-i dea substanţă şi culoare. Trăitori printre cărţi, chiar apelând la scris ca la un „exerciţiu util de disperare dresată”, eroii - „cârtiţe hiperinteligente” - se-ntrupează ezitând, tatonând limite şi performanţe, atenţi la „vizuina luminată” cu ceva din destinderea crispată a unui Blecher: „Curând începu să se gândească la sine aşa cum ai privi la un film în care, pe tot parcursul, actorul principal joacă întors cu spatele”. În „zona problematică a fiinţei” punctele de suspensie sunt absolut legitime - „Un om e un continent imens, rulând într-o ceaţă densă, universală” - iar graniţa dintre realitate şi ficţiune e ciuruită de mecanismele autoreflexivităţii. Sub ochiul uimit al celui care mai aşteaptă încă declanşarea Aventurii, dintr-o clipă în alta, ca-ntr-o copilărire perpetuă, se forţează „naşterea transcendenţei lucrurilor, a dubletelor spirituale”. Viaţa poate fi atunci o „gelatină dospind idei”, modulând inconsistenţa zilei.

Dacă titlurile prozelor - sau ale capitolelor romanului - sunt veritabile poeme într-un vers apelând la metaforă (*Ţărm în Marea liniştii, Luna cu muguri, „Bărbatul se apleca peste ghizdurile fântânii”, Terase triste, repezi amintiri prin care ceaţa trece ca un cântec, Seringă în arhitectura zilei, Cristale reci pe catafalcul mării şi Dimineaţă la pomul limpezit*), instrumentul predilect de lămurire interioară va fi comparaţia. Tensionată, activă, descoperind lumea, din nou, cu fiecare altă punere faţă în

faţă a unor termeni, comparaţia trăieşte desfăşurat, despletită şi capricioasă, analizând şi putându-se contrazice, e vie şi palpitândă, visează conexiuni şi inventează relaţii. Puncte de suspensie şi comparaţii, instrumentele fireşti într-o carte despre singurătate şi căutare de sine, despre nevoia de a sfâşia „draperia de catifea mohorâtă” a uzanţei, despre rezistenţa comun şi amorf: „Valuri de raţional spărgându-se de poarta sufletului meu”. Inventarul romanului lui Ovidiu Pecican consemnează evadări, creioane delicate circumscriind muguri de lună şi de sentiment, înguste ferestre întredeschise înspre un „fantastic” al dincolo-ului fiinţei, scene lucrate în maniera decupajului cinematografic. O structură compozită în planul de suprafaţă, unitară în subteran, acolo unde harul leagă şi dezleagă iţele.

O lectură care îmi întăreşte bănuiala avansată în 1989: proza românească atinge prin scrisul unor Mircea Cărtărescu, Ioan Groşan, George Cuşnarencu, Răzvan Petrescu, Ion Cristoiu, Ştefan Mitroi, Ioan Lăcustă o altitudine egală cu aceea a prozei noastre interbelice: modernitatea indiscutabilă, de mare prospeţime şi acuitate, eliberarea de constrângeri ori prea rebele „libertăţi”, altoirea decisă pe o solidă „tradiţionalitate”, expresia consunând cuprinderii gândului, echilibrul între cultură şi har.

Darul acestei veri, 2001, este o culegere de mini-proze mizând până-ntr-atât pe stufoase ambiguităţi, încât suficient de exersatul meu spirit detectivistic se descoperă nu de puţine ori pus în încurcătură. Totuşi, până la urmă, cartea nu se îndepărtează de portretul deja schiţat la debut al stârnitorului de scandaluri Ovidiu Pecican. Parabole, în registru comic sau grav (cu precizarea că adesea cel comic are gravitatea drept fundal, iar cel grav stă gata să alunece în derizoriu şi caricatură), aforisme dezvoltate, pseudo-anecdote, mici poeme în proză, nuclee ale unor posibile povestiri-fluviu, iată materia din care se

alcătuieşte „darul” din titlu. Ca şi în cazul *maimuţei personale*, structura compozită induce în eroare, ba chiar poate stupefia, dovedindu-se, la o lectură mai atentă, organizată strâns şi mânându-şi înţelesurile şi subînţelesurile spre o încheiere unitară: „Odată doi munţi stăteau unul lângă altul. Apoi unul dintre ei s-a mutat” (*Cea mai simplă poveste*). Rareori s-a formulat o definiţie mai lapidară şi mai încăpătoare a istoriei omeneşti. Aceste poveşti „simple” capătă, sub condeiul lui Ovidiu Pecican, o doză aproape insuportabilă de subversiune, căci senzaţia de prim-plan e că ascund sensuri fundamentale, de care depinde pasul tău următor şi pe care le poţi oricând rata neducând până la capăt descifrarea ori lăsând-o să se extenueze pe vreun drum lăturalnic. Noutatea faţă de tonul din *Eu şi maimuţa mea* e aburul crepuscular adăugat şi celor mai ghiduşe perspective. De altminteri, în prima proză (*2000*) se vorbeşte explicit despre posomoreala bătrâneţii şi despre decembrie care „înseamnă pur şi simplu noapte.” În plus, o privire mai calmă şi mai înţelepţită asupra evenimentelor din jur, căci astăzi a spune „lucruri ştiute de toată lumea” e o virtute când „toţi tac cu privire la ele.” Iar aceste lucruri ştiute de toţi îţi dau şi dreptul ori pofta de a vorbi de funie în casa spânzuratului. Ceea ce Pecican pare să facă fără nicio sforţare.

Să „traduc” ce-a vrut să spună autorul în aceste texte, ca la şcoală, mi se pare caraghios. Plus că n-aş termina degrabă, iar spaţiul e mereu limitat. De aceea, mă voi mulţumi să transcriu câteva dintre secvenţele care îmi plac pentru *cum* spun nişte lucruri tăcute de prea mulţi contemporani. Iată:

„Intrând dimineaţă în biroul meu am observat cu răsuflarea tăiată că scaunul era gol!” (*Birou*). „Au tot amânat botezul până s-au trezit că bebeluşul vorbeşte. Imediat ce l-au scos din scăldătoare, el a şi dat nume celor dimprejur. Astfel a devenit mama *kaka*, tata *pishu*, iar

restul indistinct al lumii - *bleah*” (*Botezul*). „...De ani de zile, primul pacient pe care îl tratez sunt eu. În fiecare dimineaţă, în baie, îmi scot inima din soclul ei şi, cu infinite precauţiuni, smulg câte o nouă foiţă din învelişul ei pulsatil. Inima mea a devenit atât de transparentă, încât acum, privind-o, aţi putea spune că sângele a hotărât să se înnoade în aer fără să se împrăştie printr-un simplu capriciu” (*Artă şi meserie*). „...Camera a rămas pustie. Cui să-i trebuiască o odaie aşa de mică ori aşa de mare?” (*Camera*). „Când ajunse acolo se întrebă: - Acum ce mi-a mai rămas de făcut? - Pe margine nu poţi face nimic - îşi răspunse tot el. Să zicem că marginea nici nu există. Norii trec firesc peste ea. Vântul care îi poartă nici nu ştie că undeva e o margine. Atunci înseamnă că este numai în el. Că el este ea.” (*Marginea*) Să mai adaug câteva titluri: *Varul din flori, Tehnica pierderii trenurilor, sunt, Între două somnuri, Scurtissim, Scrisori, Scriitorul şi faptele sale* („Cele mai bune cărţi sunt cele care îşi fac cititorul să gândească ceea ce nici măcar nu cuprind”), *Fuga pe loc, Filosoful şi moartea* şi aşa mai departe. O carte inegală şi pestriţă, ca viaţa însăşi, ambiguă şi imprevizibilă, ca moartea însăşi.

Eseuri asupra cuvintelor. D.R. POPESCU şi-a reeditat, printre altele, *Duios Anastasia trecea* şi *F*. Prilej pentru o nouă lectură şi pentru redescoperirea adevărului deja banal că literatura unei jumătăţi de veac n-a fost nici deşert, nici gaură neagră. Din convingerea că „adevărul are un farmec al său pe care dacă nu-l cauţi nici n-o să-l găseşti”, D.R.P. scrie o proză interogativă, incomodă, pentru care viaţa nu poate fi „simplă, simplistă, simplificată”. „O continuă investigare a căilor de ajungere la adevăr şi a soluţiilor de a-l reprezenta artistic” (M. Iorgulescu) imprimă paginii sale o alură „peripatetică”, „socratică”. Întrebări şi răspunsuri, din aproape în aproape, creează trecutul, prezentul, existenţa însăşi. Nicio relaţie într-adevăr temporală sau spaţială nu e

respectată. Se provoacă un „spaţiu al crizei” în care se pot întretăia interogatorii amănunţite, exagerate, mereu proiectate la scară înalt umană, oricât de distorsionate, de stranii ar fi întâmplările propriu-zise. Sunt supuse analizei obstinate mai ales vorbele. Fiecare cunoaşte vorbele celorlalţi, se rememorează dialoguri, se interpretează cele mai mărunte nuanţe, lumea ca spectacol de vorbe alcătuind un text obscur, ispititor. Personajele încearcă să pătrundă dincolo de cuvinte în foarte complicate eseuri asupra acestora.

În *Duios Anastasia trecea*, totul se poate rezuma în câteva rânduri de nivel zero al semnificaţiei. Mortul nimănui, iată întâmplarea, pretextul, declanşatorul „crizei”. Reacţia celor (încă) vii complică, dramatizează, abstractizează un fapt de concreteţe aproape banală. Complexele *eseuri* prin care personajele se răsfrâng, verbal, unele în celelalte ţin, la D.R. Popescu, de gândul activ. Nimic din ceea ce i se întâmplă omului nu e mărunt şi fără semnificaţie. Mania de a „filosofa” a personajelor ţine de definiţia cea mai cuprinzătoare a cugetării ca modalitate - la îndemâna omului, deşi nu unanim utilizată şi recunoscută ca emblematică - de a *îngreuna* (în viziune heideggeriană, de pildă) lucrurile, de a le scoate din uşurătatea lor cotidiană sau tradiţională. De a le conferi greutate, o altă greutate/gravitate. La prima vedere, Anastasia îngrijeşte mortul din raţiuni umanitare, Costaiche încearcă s-o împiedice fiindcă înţelege altfel situaţia. Naturalului, feminin, conservator, i se opune socialul, masculin, adaptabil, veşnicia şi efemerul existând doar prin limbaj. Pletos şi vulnerabil, cuvântul e femeie şi poate pune în primejdie fapta însăşi cu însemnele ei bărbăteşti, exterioare…

O nouă lectură ar putea traduce altfel semnele nuvelei dramatice a lui D. R. Popescu. Dramatice nu atât prin tensiunea înfruntărilor, cât prin „înscenarea” bogată a textului. Fiecare element din decor are un rost, fiecare

detaliu din „coloana sonoră” deschide spre sensuri multiple devia(n)te, subminând aparentele certitudini. Anastasia pare să asculte de „obiceiul pământului”, de tradiţii, şi doreşte să îndeplinească, alb, un ceremonial. Costaiche pare să asculte de relaţiile sociale şi politice, de obligaţia individului de a se plia imperativelor orei istorice. Cu alte cuvinte, ambii se supun unor legi din afară, sunt/par simple marionete sub dictat exterior. Dacă privirea cititorului se întoarce asupra detaliilor de cadru şi atmosferă, asupra scenei acţiunii, lucrurile se arată într-o altă lumină. De la bun început, totul stă sub semnul morţii, semn dublu - exacerbat, pe de-o parte, de starea de război, care ea singură răstoarnă cutume şi cere replieri ale individului, pe de altă parte, unul intravital, de fundal amplu şi implacabil. Noaptea *îngroşată*, cocoşii *împietriţi*, întunericul „de cimitir, rece şi *stătut*”, morţile repetate, reluate mereu, ale lucrurilor, ştergerea diferenţelor, apa *clocită* a nopţii, iepele crăpând noapte de noapte într-o încercare zadarnică de a isprăvi fătatul, toate acestea - sublinierile îmi aparţin - sugerează apăsarea unui sfârşit absolut, împrumută tonalităţi apocaliptice, amintind de infernul descris de un Laurenţiu Fulga, să zicem, într-o asemănătoare tentativă de a citi printr-un şir de metafore sumbre războiul. Visele Anastasiei - chinuite sub greul întunericului - sunt toate premonitorii, însă respectând strict scenariul superstiţiilor tradiţionale - măsele picând din gură, măturat îndelung etc. Groază, frig, întuneric, moarte. „Mormântul viu”, cucuvelele şi scenele de grup alungând halucinant piaza rea - „toate străzile erau pline de pălării aruncate în aer, toate, şi în piaţă, lângă hală, toţi aruncaseră cu pălăriile după ea.” În această *scenă* decorată insistent, obsesiv, se insinuează două idei paralele, înaintând buimac şi căutându-şi, de-a lungul întregii proze, locul. Accidentul războiului, cel care sugera legătura sa exclusivă cu moartea, este clintit din amăgirea sa de gândul morţii intravitale, de spaima calmă de

moartea perfidă, mereu la pândă. Anastasia „adormi încet, cu gândul la frunza de-o văzuse ieri cuprinsă de moarte pe margini. Se rotea frunza. Frunză de dud. O otrăvea galbenul, mânca din ea încet ca o omidă. *Moartea nu venise dintr-o dată* (s.m.). Ea întâi îşi trimisese semnele, să dea de ştire. Nu venea ea pe nepusă masă. Nici la frunză.” Pe de altă parte, Anastasia visează şiruri de morţi trecând pe apele Dunării. Morţii, din generaţii tot mai îndepărtate în timp, sunt grupaţi strict după apartenenţa la o familie. Ei trec plângând că nu-i opreşte nimeni, că, prin urmare, „n-aveau mal de care să se apropie, de care să se lipească şi să rămână.” Memoria urmaşilor - singura în stare să asigure „existenţa” morţilor - a slăbit. Morţii „parcă erau ai nimănui.” Din cele două *semne* - gândul la frunza atinsă de moarte şi visul puhoaielor de morţi - Anastasia îşi construieşte propria atitudine faţă de mortul străin. Iar atitudinea sa e *intelectuală* - nu întâmplător, ea e „domnişoara învăţătoare”. Altfel spus, nu ţine seama întâi şi-ntâi de legi şi reguli exterioare. Ca urmare, pentru ceilalţi mortul e fie duşman, sârb, răzvrătit şi, deci, nimic nu le poate cere să le *pese*, să gândească, aşadar, la el („a păsa” vine din latinul *pensare*, o întâmplare etimologică plină de înţelesuri); fie un *străin*, neintrând în zona datoriei familiale ori comunitare, singura care, prin tradiţie, cere *păsare*, gând, memorie. Ceilalţi îl lasă, aşadar, la răscruce din incapacitate intelectuală. Ei nu pot gândi *singuri*, nu se pot desprinde - şi nici nu doresc - din certitudinea amăgitoare a legilor. Nu „obiceiul pământului”, în sensul de tradiţie respectată de o comunitate, o obligă pe Anastasia să se îngrijească de mort, să-l gândească şi să-i pese de el. O obligă gândul suspendat, hrănindu-se din sine însuşi, al morţii intravitale. Anastasia îşi şi proclamă, de altminteri, ea însăşi surprinsă de palierul pe care gândul ei o situează, libertatea şi invulnerabilitatea. Ea este intelectualul - cel ce gândeşte singur. Costaiche, la rândul său, bănuieşte adevărul. Ştie că Anastasia nu poate

crede în prostii şi fleacuri muiereşti. Deşi reprezentant al legii, intervine fără forţă, ca spectator, iar curiozitatea sa e, în parte, intelectuală. Vrea să vadă până unde te poate duce gândul morţii pure şi simple. Ştie, apoi, că, gândind, Anastasia nu poate fi oprită. Că el va fi un învins, „umanizat” de victoria Anastasiei. Căci „moartea are întotdeauna dreptate.”

O patimă a interpretării care va prolifera în F: „În faţa materiei care se distruge ireversibil singura formă care este eternitatea e povestirea”. Viaţa este pentru D. R. Popescu un text, Textul. Inefabil, capricios, seducător, ambiguu, el poate fi abordat prin intermediul povestirii ca lectură. Povestirea este terenul de conciliere temporară, fragilă a visului cu realitatea. Dicţionarul incomplet al Fiinţei („L' Fugă. Fiinţă. Frică. Fotbal. Femeie. Fericire, Fantezie. Foc. Fantastic. Foame. Formă. Ficţiune. Fotbal. Fum. Fenomen. Fatalitate. Fotbal FL'”) cheamă jocul. Proiecte şi supoziţii („de parcă” sau „ca şi cum”) se aglomerează în jurul unui personaj pentru a-i atenua singurătatea funciară. Toţi oamenii sunt „veniţi din diverse părţi străine şi rămăseseră şi aici cu părţile acelea străine în ei”. Într-un timp paradoxal, care scapă deocamdată oricăror tipare, oamenii îşi spun părerea, interpretează, avansează ipoteze existenţiale provizorii în măsură să-i vindece de propria viaţă. În „disciplinarea epicului prin naraţiunea de tip anchetă” vede L. Ulici una dintre rădăcinile faulkneriene ale prozei lui D. R. Popescu. Registre verbale variate, consonante prin aceeaşi pasiune quasi-demenţială de a vorbi despre tot ce întâmplă sau pare că se întâmplă alcătuiesc o orchestraţie tragi-comică. Soluţii precum cea a lui Dimie, exilat de bunăvoie în cel mai înalt plop din sat, sunt condamnate să-şi piardă doza de neobişnuit, să se alinieze haosului de gesturi nemaiîntâmplate intrate brutal în cotidian. Făptaşi şi victime în acelaşi timp, implicaţi într-o judecată perpetuă, îndrăgostiţi mai ales de sonoritatea şi libertăţile pledoariei

decât de actul în sine supus comentariului, eroii lui D. R. Popescu demască ambiguitatea momentului istoric: „Numai vocile şi paşii ne făceau să ne distingem totuşi din noaptea care continua să ni se pară un zid de neînvins şi care se muta o dată cu noi, mereu înaintea noastră”. Esenţială devine forma imaginată oricât de fantezist, dar înzestrată cu o coerenţă măcar aparentă. Visul şi realitatea au şanse egale să fie verosimile, funcţie de cuvintele pe care le reprezintă. Esenţa ludică a existenţei autentificate doar prin cuvânt este punctul de fugă al cărţii: „Totul e posibil. Fiindcă totul e imposibil. E un joc în toate şi-am să vă spun ceva - de la joc am învăţat eu să judec mersul istoriei (Ľ). Istoria - simplu ca bună ziua, e un joc, un tangou sau un vals, o direcţie a paşilor, un ritm - care poate fi unul sau altul”. Mania disecantă a lui Holban, consumată obsesiv pe o singură coardă, se dezlănţuie la D. R. Popescu într-o orchestră inconfundabilă în care flautul şi trompeta exersează armonii inedite. Forţa interpretativă a cuvântului silit să-şi reveleze toate nuanţele este dusă până la ultima consecinţă. Relativitatea generoasă a comunicării prin limbaj închipuie o enciclopedie a fiinţei niciodată definitivă, ci deschisă, perfectibilă. Inefabilul existenţei nu e alterat de explicaţii. Mulţimea acestora nu intentează procese, nu anchetează primar şi nediferenţiat, ci propune, dezvoltă eseuri, parabole. Memorie, vis, realitate sunt toate incerte, fără graniţe care să le delimiteze net teritoriul. „Parcă la toţi ne lipseşte mama” (*Vânătoarea regală*) - definiţie a unei lumi orfane de certitudini care pledează pentru complexitatea existenţei. Toate personajele ştiu să dizerteze pe teme umane. „Nerealitatea lumească”, „năzbâtiile memoriei” sunt întrebări adresate oricui, tot aşa cum relaţia realitate/ficţiune pare să-l obsedeze pe prozator. În primele pagini ale excepţionalei *Vânători regale* (1973), un meci de fotbal (joc, convenţie, hazard etc.) este citit, dintr-o perspectivă mult simplificată, până la scara istorică:

„protestul ei era inutil în faţa realităţii de pe gazon, aranjată şi lustruită de cei presupuşi de ea şi care stăteau în spatele nostru, noi fiind pe banchetele mai apropiate de pământ, acolo unde meciul se vedea aşa cum părea că este”. Ambiguitatea existenţei, a Textului este numită mereu, ca într-un leit-motiv. „Orice analiză e valabilă atunci când e plauzibilă, aşa că sunt posibile mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri şi, în consecinţă, mai multe erori”; „Toată lumea ştie că noi oamenii suntem legaţi unul de altul prin vorbe, şi mai rar prin dragoste şi foarte rar prin sânge”; „Apele nu se mai separă atât de uşor cu toiagul şi stau amestecate, chiar lovite cu ciomagul” etc. Locul şi timpul nu mai au însemnătate, îşi pierd individualitatea. O descriere ŕ la Balzac e cu totul anacronică într-o lume care se întemeiază pe cuvinte, aşadar dramatică. Romanele lui D. R. Popescu sunt esenţial dramatice prin perspectiva tragică asupra „fleacurilor capitale”, prin recuzita simplificată, simbolică, stilizată uneori excesiv care circumscrie cadrul, cronotopul romanesc, prin apelul la replică al personajelor. Lumea prozelor sale este un text dramatic. Detaşarea prozatorului de lumea creată este geamănă cu cea a martorului Nicanor, urcat pe catalige. „Mă priveau cu faţa ridicată spre cer, cum priveşti norii sau păsările. Mă despărţeam de ei, trăiam cu patru metri deasupra lor, izolat ca într-un alt sat sau într-o altă lume”. Odată spectacolul declanşat, autorul urmăreşte de la galerie scena şi sala în acelaşi timp, gata să reţină, să coreleze, să opună mai multe perspective, conştient de imperfecţiunea fiecăreia, sperând să identifice rezultanta. Din culise pândeşte neobosită moartea. „Care mărire stă pe pământ neschimbată, care suflare, care înălţare? Şi care desfătare lumească este lipsită de întristare? Toate sunt mai neputincioase decât umbra, toate mai înşelătoare decât visurileĽ O clipă numai, o clipă, şi pe toate acestea moartea le apucă”. Cărţile sunt tot atâtea împotriviri la ideea sfârşitului, oricând iminent,

al oricărui text.

Vezi şi *Dumnezeu în bucătărie*, 1994; *Paolo şi Francesca şi al treisprezecelea apostol*, 1998; *Falca lui Cain*, 2001.

Negustorul de poveşti. Apărut postum, romanul *Eclipsa Generalului* (2001) face parte din ciclul *Cantacuzina* şi convoacă, într-o construcţie extrem de echilibrată, motivele esenţiale ale prozei lui TUDOR DUMITRU SAVU. Debutând în 1981 cu *Marginea imperiului*, T.D.S. aducea în proza românească un stil original deplin conturat, delimitând totodată, net, un *teritoriu* creat anume şi luat în stăpânire cu acte în regulă. De la o carte la alta, nu se va produce, ca urmare, o evoluţie în sensul modificării esenţiale a instrumentarului, ci o creştere şi o adâncire rezultate din privirea dintr-un alt unghi a aceleiaşi *zone*, autorul fiind călăuza capricioasă şi imprevizibilă, gata oricând să deseneze o hartă complicată, „barocă”, niciodată explicită în sens matematic, mereu expresivă în sens existenţial. Motoul lui Cornel Nistorescu la *Paradisul provizoriu*: *„Într-o zi am privit lumea. / A doua zi am descris-o / A treia zi am privit-o din nou / Era altfel*”, poate conveni genului de proză frecventat de T.D.S. Spre deosebire de majoritatea colegilor de generaţie, atraşi de cotidianul i-mediat, faţă de care se situează într-o poziţie tensionată, vulneraţi de cenuşiu şi fără-sens şi transferând interesul asupra procesului producerii textului după formule cât mai inedite, dar şi mai blazate, mai crizice, T.D.S. găseşte resurse inepuizabile în vechiul, tradiţionalul ceremonial al povestirii, nu renunţă la magia şi eminenţa condiţiei sale de povestitor, pe care o descoperă liberă, generoasă, implicat-autonomă. Lumea pe care a creat-o - cu orgoliul unor Faulkner sau Márquez - este cu fiecare povestire alta şi altfel, privirea fiind în cel mai înalt grad creatoare. Cantacuzina şi împrejurimile/succedaneele ei, niciodată îndepărtându-se de Marele Fluviu decât pentru *a veni*

dinspre pustiul câmpiei, al realului încă nerostit şi, deci, fără consistenţă, constituie o *zonă* în care lucrurile şi lucrările omeneşti ascultă de legi proprii. Pătrundem într-o *altă lume,* în care cotidianul pur şi simplu nu are acces, omenescul fiind interogat exclusiv dinspre faţa sa tainică, misterioasă, cea în care stăpâneşte simbolul şi pâlpâie *semnele*. Viaţa este un *labirint*, orice întâmplare este „ca o peşteră”, omul apelează la *oglinzi* de tot felul pentru a afla drumul adevărat şi este împiedicat în expediţia sa interioară de imixtiunea unei Puteri, a unei Ordini cazone, adică lipsită de atributul esenţial, acela al întâmplării, al poveştii, al lecturii originale a semnelor. *Labirintul, Oglinda* şi *Ordinea* sunt coordonatele în ne-limitele cărora se înscriu enunţurile prozatorului.

Personajul principal rămâne Dunărea, ea acceptându-l alături, într-o complicitate extrem de subtilă şi „veche”, pe „negustorul de poveşti”, cel care are acces la cuvintele puterii. Povestirea este prevestitoare ca la Sorin Titel, magicul, senzaţionalul mai păstrează arome din Voiculescu ori chiar din povestirile lui Caragiale, un ton sau altul amintesc de sud-americani. Înrudirile nu pot fi ignorate - prozatorul scrie în Cantacuzina, adică în locul cel mai dens în poveşti, acolo unde are trecere meseria sa. Lui T.D.S. îi este străină secitatea transcrierii, oricât de sofisticate şi şocante ar fi tehnicile acesteia. Pentru el, Textul romanesc este încă sau este iarăşi, dacă ne gândim la neoromantismul ultimilor ani ai secolului trecut, *maşină de visat*. Oglinda, veritabil motiv în proza sa, nu este niciodată fidelă în sensul reproducerii impersonale a lumii. Dimpotrivă, ea formează, deformează, informează chiar, realul. Îl învaţă să se privească printr-un ochi întors, promiţător de dez-văluiri. Poveştile lui T.D.S., *băsmuitorul,* cum îl numeşte D.R. Popescu, sunt de o remarcabilă densitate, lăsând mereu cititorului fertila melancolie de a nu fi interpretat tot ce i s-a oferit.

În *Cantacuzina* (1995), carte care îşi asumă simplu

chiar numele ţinutului ficţiunii, povestea începe atunci când, eroina murind, istoria ei stranie poate fi reconstituită liber (amănunt important, povestea, oricât de atentă la detalii „istorice”, nu renunţă la libertatea interpretării, la variantele infinite ale rostirii). Femeia care a refuzat să nască fiindcă a fost victima unui viol, refuzul ei anulând efectul însuşi al actului umilitor, căci nu-i îngăduie să se încheie, să aibă, aşadar, un sens de aşezat în istoria lumii, moare, în cele din urmă, lăsând loc martorilor. E de spus că aura fantastică a prozei lui T.D.S. se brodează pe detalii de un realism atroce, rezultatul fiind un text poematic, lucrat după regulile canonului muzical, cu singurătăţi prinse în plasa legilor eterne ale comunităţii, cu comunităţi care îşi pierd şi-şi regăsesc unitatea prin respingerea/asumarea tuturor ciudăţeniilor indivizilor alcătuitori. Sia Ferekide Belgun, punctul de fugă al poemului romanesc, îi obligă pe toţi cei care au cunoscut-o, şi acum s-au reunit la un straniu priveghi recuperator, să-şi reconstituie şi reconsidere propriile vieţi.

Apărută, cum spuneam, postum, *Eclipsa Generalului* duce mai departe, cu frânturi leitmotivice din cărţile precedente, ideea că adevărul nu există, nu poate fi ştiut niciodată în toate detaliile sale, lucrul cel mai important şi singurul la îndemâna omului fiind efortul repetat de a împrumuta sens existenţei prin intermediul complicatului, savurosului ceremonial al povestirii fluente, armonice, ambigue. Se întreţine suspansul, căci el intră în definiţia însăşi a relaţiei omului cu propria înaintare destinală. Dacă misterul nu poate fi dezlegat, el poate fi, în schimb, adâncit. Ezitarea în faţa detaliilor povestirii, ezitare care condiţionează aura fantastică, e jucată fin de naratorul însuşi, rătăcit adesea în labirintul propriei istorisiri pentru a-i degusta mai pe îndelete deschiderea. Garnizoana cu mii de soldaţi, întreţinută în gol, e şi aici Ordinea exterioară şi până la un punct implacabilă, ţinând în suspans gesturile diurne şi obligându-le să se justifice iar şi iar. Câmpia e şi

ea o prezenţă ameninţătoare, e locul deschis şi ascuns totodată din care vin toate relele. Dunărea, în schimb, asigură iluzia înscrierii într-o devenire, în curgerea implacabilă, dar firească, ba chiar controlabilă prin exercitarea ritualică a meşteşugurilor locului, prin respectarea strictă şi savuroasă, încântată de sine a unor gesturi imemoriale. Acestor „personaje” li se adaugă şi cel din pădurea de sălcii, constructorul invizibil, lăsându-se vederii doar cât să nu i se uite stăruitoarea prezenţă la temelia faptelor. Toate metaforele sunt amuşinate, descrise, cântate, niciodată până la capăt, moartea însăşi devenind un refren în marea melodie a poveştilor fără sfârşit.

Omul care amână. În 1988, când debuta cu romanul Herbert, FLORIN SICOE reţinea atenţia criticii în primul rând prin dozarea foarte personală de tradiţie („desuetudine”) şi modernitate, de crepuscul matein şi lumină tare, de largi veşminte simptuos-lenoase şi strâmte, iuţi „treziri” în ritmul ultimelor experimente ale prozei. Unicitatea, singurătatea tânărului romancier în teritoriul literelor româneşti aveau să fie, cred eu, atenuate un an mai târziu, când apariţia câtorva cărţi de excepţie proba configurarea unei anume direcţii, extrem de fertile, în stare să se afişeze în continuarea scrisului interbelic fără a abdica de la imperativul etern al avangardei. Fiindcă, dacă Florin Sicoe este, într-adevăr, cel mai puternic impregnat de ceea ce am putea numi „efectul Breban”, cartea sa nu e străină de ştiinţa înfiorării Textului proiectat în „infinitul de infinituri” al fiinţei (Mircea Cărtărescu), de realismul rafinat, interesat de „lunecoasele suprafeţe ale zilei”, al lui Răzvan Petrescu, de ochiul exersând desprinderi succesive „ale straturilor de păgânătate” al lui Ioan Groşan. Herbert, cel hărăzit înţelegerii nu acţiunii, „blestemat să privească”, explorează starea neclară, suplinind deficitul de existenţă prin imaginaţie şi desfrâu subţire al verbului. Crinoline de vorbe, elegante, poematice, alunecări şi plutiri ale

gândului legănat „de cărţi şi de case vechi”, sfâşiate cu gesturi mătăsoase, dar ferme de inserturi auctoriale autoreflexive, discret-emfatice, compun împreună romanul „omului - animal care amână”.

Tratat asupra cozii (1992), roman-pamflet, de o factură, la prima vedere, în divorţ total cu „viziunea herbertiană”, este, în fond, varianta crudă, brutal-ironică, a romanului de debut. „Omul care amână” este, poate fi, e sortit să fie şi „omul care aşteaptă”, „blestemul privirii” înseamnă şi „distanţa faţă de rol”, în limbaj sociologic. „Eternitate a detaliului şi a simbolului mărunt, insignifiant, o exacerbare a amănuntului şi a ţesăturii fine, microscopice a existenţei văzute la o scară mărită, astronomicăL” (semnalmente ale romanului Herbert, identificate de Nicolae Breban) găsim şi în *Tratat*. Secţionarea savant-ironică a unui fapt minor, cel puţin în aparenţă, din realitatea socială - coada, aşteptarea într-un şir mai mult ori mai puţin ordonat -, se petrece în cadenţa flux/reflux, în apropieri şi depărtări ale obiectivului, tonul oscilând între pamflet şi fabulă, între trompetă şi violoncel. Coada este, astfel, când realitatea meschină, vulgară, concretă a luptei, în condiţii de criză, pentru supravieţuire, când abstractizată, privită în perspectivă largă, prin lentile măritoare, semn al aşteptării, eternitatea ei impunându-se emblematic. Grupul latent, constituit nu dintr-o voinţă anume, selectivă şi lucidă, de a fi împreună, ci dintr-un interes comun temporar, este, în descrierea minuţioasă şi subtil-ambiguă a prozatorului, o mostră de laborator asupra căreia se pot detecta semnalmente valabile la scară universală. Cu puţin efort, coada/aşteptarea poate reprezenta orice. Într-o asemenea lectură, revoluţia, viaţa însăşi, a individului ori a lumii, sunt nişte „cozi”. Umorul inteligent al autorului, reţinut şi gata în orice clipă să-şi alăture grimasa, transformă un fenomen derizoriu, de o banalitate tragică, în cheie unică a partiturii existenţiale. Luată în serios, tratată cu un instrumentar mult superior

obiectului de studiu, învăluită din toate părţile de un ochi scormonitor, pedant, de o gravitate aberantă (sursă a comicului de cea mai bună calitate), coada - „monstruoasă, patetică, umilitoare, ucigaşă, dispreţuitoare şi risipitoare de timp”, dar şi „vie, neliniştită, dramatică, patetică, candidă, copleşitoare” - este „înnobilată”. Ea devine un simbol deschis în stare să răspundă oricărei încărcături semnificante. Ea poate defini, în *extremis*, un singur individ: „Un caz aparte de coadă anemică este acela al indivizilor singuri, persoane care, chiar fără să aştepte în faţa unui ghişeu, chiar ocolind magazinele alimentare şi pieţele sărace, dau senzaţia că stau tot timpul la coadă. Poate pentru că întotdeauna par a aştepta ceva, calmi şi răbdători, cu un mic zâmbet obosit înflorindu-le pe faţă. Fiinţe suave, închise într-o cuşcă de sentimente”. Sau poate promite o revoluţie: „Coada stufoasă semnifică apoteoza cozii. Faţă de celelalte forme ale cozii, ea reprezintă deplina maturitate. Ca un adult faţă de copilul crud sau de adolescentul colţuros, ea este desăvârşirea. Râu înfiripat cu greutate, învingând rând pe rând toate obstacolele, ea răzbeşte până la mare şi-şi construieşte o deltă. În marea ei frumuseţe, (îşi ajunge), fără a fi, totuşi, mediocră sau suficientă. Dincolo de această imagine perfectă, nu există decât ipotetica dezlănţuire a mulţimii într-o splendidă revoluţie. Dar asta e numai o iluzie, proiecţia unui vis nebulos”. Uimit el însuşi de ceea ce analiza sub microscopul scriptural îi poate releva, autorul asistă la „spectacolul măreţ al nimicniciei şi suferinţei omeneşti”. Scris „fără nicio intenţie sociologică”, *Tratatul* este un roman: convoacă o impresionantă galerie de personaje şi le descrie în situaţii surprinzător de aventuroase; este un pamflet: cantitatea de ironie tăioasă, rece, necruţătoare e uriaşă; dar este, mai ales, un excepţional eseu despre răul social: colorat, prolific, imprevizibil. Florin Sicoe ne propune, în cele din urmă, o cercetare sociologică exemplară. El respectă toate

cerinţele unui asemenea demers: cunoaşte îndeaproape limbajul, aşteptările, stările grupului (virtual) ales pentru studiu, urmează treptele sociologului profesionist: angajare, implicare, distanţă; alege virtuozitatea şi ironia faţă de sine şi faţă de ceilalţi participanţi la fenomenul social, anulându-şi temporar competenţa, renunţând, aşadar, la satisfacerea aşteptărilor proprii prin conformarea oarbă, abulică, supusă şi chiar senină la un sistem de coduri. Îşi asigură, deci, distanţa faţă de rol; alternează segmentarea şi individualizarea cu abordarea în bloc; identifică nevoile primare şi relaţia lor cu Celălalt („comparaţia invidioasă”) ş.a.m.d. Toate acestea cu mijloacele scriitorului de talent indiscutabil într-un stil care împacă precizia cu savoarea, pedanteria cu fastul, distincţia cu umorul. Ultimul capitol, „Specificul naţional”, imposibil de ignorat, are câteva accente joase, evident partizane, şocant vulgarizatoare (tribut faţă de moda zilei?!), gratuit aluzive, de pierdere a distanţei faţă de rol, în flagrantă neconsonanţă cu restul eseului. Excepţională în eseul-roman e tocmai demontarea complicatei şi nuanţatei eternităţi a unui fenomen indiferent la puncte cardinale ori formă de guvernământ. Renunţarea la „maniera aluzivă” în favoarea unei savuroase ambiguităţi şi interesul pentru „un caracter mai general” sunt, de altminteri, mărturisite anume de autor. Foarte tehnicul „Mic curs practic de stat la coadă” izbuteşte să fie, alături de *Tratat*Ľ un veritabil liber îndreptar în „meseria de a trăi”.

În prag de schimbare. Caut, de-o vreme, într-un gest devenit reflex, data „bunului de tipar” a cărţilor abia apărute. Încerc să aflu dacă am de detectat în ele presimţiri ori scenarii vizionare sau dacă, scrise în ultimele luni, vorbesc din perspectiva unui deja-ştiind „după”. *Jucăria* lui FLORIN ŞLAPAC are înscrisă data de 20 decembrie 1989. Nu pot ghici dacă autorul a mai putut interveni refăcând eventuale pagini cenzurate. Oricum,

dacă apărea mai devreme mi s-ar fi părut mai întâi curajoasă şi abia pe urmă foarte bine scrisă. Acum, dimpotrivă. Deşi tema Puterii şi a aberaţiilor ei îşi păstrează actualitatea, *Jucăria* are mecanismul intact, în perfectă stare de funcţionare estetică şi fără eticheta curajului printre-rândurilor.

Aşadar, marea izbândă a acestei cărţi este forma. Autorul are talent, ştie să scrie şi, ceea ce mi se pare şi mai preţios, îi şi place s-o facă. Dovadă - absenţa totală a oricărei constrângeri străine cuvântului expresiv. Mi-au venit, fireşte, în minte sud-americanii bolnavi de metaforă, adică de viaţă, dar şi portughezul Saramago şi excepţionalul său „memorial”. Însă nicidecum ca îndatorări. O carte ca aceasta, scrisă sub pavilionul „romantismului geometriei” - ca să preiau o sintagmă a autorului însuşi - îşi lasă construcţia demontată până la cele mai mici rotiţe şi pârghii, furnizând dovezi ale rigorii compoziţionale, dar nu ştirbeşte impresia de surprinzătoare descătuşare a cuvântului. Gesticulaţia specifică scrisului lui Florin Şlapac - cel puţin în această carte - este dinspre Text înspre Lume, nu invers. Altfel spus, faza documentării în real este suspendată, lumea se naşte din jocul întâmplător şi generos al cuvintelor. Este maniera parabolei, desigur, însă structura deghizată îşi neglijează cadrele spaţio-temporale proliferând stări şi nuanţe imponderabile, deschise mai multor lecturi. De aceea, pedanteria descrierilor e menită să ambiguizeze enunţurile, comparaţiile şi metaforele îşi dau târcoale, încântate de ele însele, tentate să uite referinţa iniţială, ospăţul lexical îşi este sieşi suficient. Asta nu înseamnă că *Jucăria* mizează pe gratuitate într-un sens peiorativ al termenului. Din contră, jocul este primejdios, adică încărcat de sensuri şi intenţii. Subversiunea sa îşi propune să tragă semnale de alarmă. Mesajul este dintre cele mai imperative. Confuzia din prima frază a cărţii nu era o simplă cochetărie: „Dricuri, ba nu, trăsuri negreL” Cele o

sută cincizeci de pagini de remarcabile „exerciţii de stil" înregistrează semne indubitabile ale destrămării lumii prevestind dezintegrarea din final: „Imagine în descompunere, tremurătoare. Personajul este luat în primire de unduirile aerului încins care îi dezagregă trăsăturile ca şi cum le-ar haşura progresiv cu cerneală simpatică".

Se pot detecta două mari zone: una „reală", în care stăpânesc Generalul K. şi colonelul Albert dimpreună cu gradaţi „ţâfnoşi şi nesfârşit de goi în piept". O zonă a ordinii şi disciplinei aparente, a violenţei reci, a instituţionalizării fricii şi ororii. Fiinţa e un număr supus Puterii oarbe. Metropola şi Colonia sunt organizări ale haosului şi aberaţiei deasupra cărora planează ciori, ulii frumoşi, vulturi albăstrui, bezmetic pândind marele hoit. La polul opus e zona „ideală" locuită de fragilul Alexander, cel cu ochelari, visătorul plănuind oraşe: „Cu arătătorul întins în chip de peniţă mustind de tuş însemna aerul". Oraşul rămâne un vis, încercările arhitectului de a-l înălţa eşuează: „Ľ zidurile o luau razna, şi în loc de oraş ieşea un labirint scârbos, jur-împrejurul meu, o cazemată înţesată cu coridoare fără capăt"; „Oraşul: o arătare împăiată, năpârlită, cu ciocul vârât între umerii înălţaţi ca în aşteptarea unei lovituri". Macularea este inevitabilă. Pe seama lui Alexander se mai încearcă o ultimă şansă, cea a recuperării rădăcinilor, fără de care „te ia vântul". Ale lui sunt cele două serii de imagini de familie reconstituind, cu un condei îmblânzit, în sensul unei coerenţe mai „tradiţionale" a secvenţelor, un trecut în stare să promită viitorul, oricât de firav ar fi el.

Între cele două zone irumpe episodul Păpuşoiului. Marionetele refac în decor de mucava şi în registru grotesc „zona" Puterii. Aici dezlănţuirea expresivă este ameţitoare, prozatorul dovedindu-se un virtuoz. Metaforele îşi răspund una alteia într-un joc de oglinzi şi ecouri, cuvintele se grupează în alcătuiri spontane, şocante, imprevizibile,

farmecul derizoriului domneşte asupra unei lumi dezumanizate. Ne aflăm în faţa unei replici cu dublu efect: sistemul desenat migălos, dar mereu în negativ, al „zonei reale” este interpretat în plan ludic aşa încât, pe de-o parte, i se îngroaşă semnalmentele până la caricatură, subminarea fiind desăvârşită, pe de altă parte, are loc o salvare în joc, în gratuitatea artei. Singura umanizare posibilă a unei realităţi aberante este transformarea ei în ficţiune şi conservarea/izolarea ei acolo. Revenind la rădăcini, cum o face Alexander, se mai poate spera la altă lume, la Oraşul ideal. Altminteri, sfârşitul, cortina.

Peisajul nu este privilegiat, suportă şi el aceleaşi maculări. O tentă expresionist-simbolică poate fi detectată ori de câte ori ochiul naratorului priveşte în jur. Iată câteva exemple: „Viermii de mătase ai înflăcăratului amurg ţeseau o imensă gogoaşă, de unde, cu ultimele puteri, spaţiul se zbătea să scape”; „orizontul rămas cu gura căscatăL”; „se apropie tiptil un val de ceaţă apoasă, verzuie”; „Apa din şanţurile ivite sub călcăturile adânci ale copitelor se încreţea, strâmbându-se la cer”; „Negura fără sfârşit încăleca şi ea greoi peste scânteierile ce trădau o aşezare, departe”; „Pământul, adăpostit sub pelerina-i uriaşă, grea, cu hanger sclipitor la brâu, pierdut în resemnarea pe care o ducea cu sine, scotea în răstimpuri nasul afară, bâjbâind în căutarea unor vremuri mai buneL”.

Florin Şlapac, jucătorul, este în această carte, poet. Savoarea limbii este atât de perfectă încât fiecare fragment poate deveni autonom: decupat din întregul, altminteri geometric construit, el palpită, comunică. Îndrăgostit de cuvinte, le instalează aşa încât istoria şi discursul îşi dispută întâietatea dintr-o partidă cu totul remarcabilă.

Vezi şi *La inima fermecată*, 1995; *Fără pereche*, 2000.

Dumitru Ţepeneag sau cele trei sfere. Romanul *Nunţile necesare* al lui DUMITRU ŢEPENEAG este, pentru mine, o carte de debut amânat. Aleg să-l citesc ca atare

fiindcă, oricum, ignor aproape cu totul „preistoria” lui. Mă instalez în facultatea ruminantă, cea mai potrivită, poate, în confruntarea cu un text mizând cu evidenţă pe magia sugestivă, pe sintaxa barocă a discursului oniric. Aşadar: la o primă lectură, senzaţia de conglomerat obscur, câlţos, ieşit din „laboratorul hirsut şi erectil” (cum ar spune Marcel Moreau) al unui scriitor care exploatează până la ultimele consecinţe limbajul de descripţie relativă. Existenţa metaforală pare suverană. Autorul se lasă purtat de propria scriitură spre încheieri neplănuite. Stupoarea de a fi e tradusă într-un enunţ vâscos, scăpat din frâu, improvizând liber în marginea datelor realului eliberat de constrângerea oricărui semn de punctuaţie, abia strunindu-şi revărsarea în capitole şi paragrafe aleatorii. O a doua lectură vitraliază însă secvenţele. Îţi dezvăluie o stranie, pedantă ritmare interioară, o organizare minuţioasă a fiecărui verb. Ghemul răspunde, răscrucea semnifică polifonic. Himera, cu aparenta ei discontinuitate, experimentează un caleidoscop scriptural. Semnale deodată îmblânzite sunt tot atâtea călăuze în labirint.

Prima cale de urmat ar fi cea pe care autorul te îmbie insistent, prea insistent, cu o avalanşă de repere. Calea *mioritică*. Vrând-nevrând, ţi se impune prima grilă. *Nunţile necesare* este o excelentă parodiere a baladei, variantă romanescă şi stufos cadenţată a *Mioriţei*. Personajul central este profesorul Ciobanu cu dublura sa sublimat-poematică, ciobanul pur şi simplu. Uneltesc împotriva lui doi tovarăşi, Munteanu şi Pădureanu. Apare şi mioara, când grotesc-coşmardescă metaforă a disoluţiei şi crimei, când idilică, de o puritate stridentă, imaginând comuniuni esenţiale. Fireşte, „nunţile” mici, abjecte, căzute şi scăzute se încheie apoteotic într-o nuntă mioritică, deci în moarte. Plutirea din *Mioriţa* baladescă, senină şi demnă, este înlocuită de o alunecare implacabilă în gol, în nerost. Secvenţele sunt toate refrene ale unei melodii absente, melodie tentată în sforţări tragice, îmbăloşate. Desigur,

urâţenia e în exces. Totul e murdar, lipicios; scursori, şoareci, limacşi, tot atâţia mesageri ai finitudinii. Rotirea în gol nu promite decât unicul bine accesibil - moartea. Răul, urâtul sunt active, incitante. Mâna omului presară sare pe limaxul cu bale argintii într-un ritual exorcizant de o teribilă zădărnicie. Totul se colorează ca-n misterele medievale, măştile se schimonosesc halucinant. Lucrate sub microscop, cu imaginaţia dată la maximum („Ľ atunci ridici din umeri şi te gândeşti că de vină e fotograful ori poate numai mintea ta plină de gânduri ascunse şi de tot felul de fantasme pe care le proiectezi din când în când fără nicio justificare asupra imaginilor dacă nu chiar banale oricum nevinovateĽ”), tablouri succesive ori monoton-alternative ale existenţei proiectează alegoria mioritică pe un perete igrasios în inegală, în favoarea sa, concurenţă cu cerul cu stele.

Acesta din urmă păleşte, se îngustează, nu mai poate cuprinde disperarea. Dimpotrivă, încăperea mizeră, îngroşat mizeră, capătă deschidere cosmică. Disperarea dobândeşte calitate. Căderea în imponderabil a ciobanului se petrece sub semnul unei senzualităţi întoarse spre sine („Ľ se trântea pe iarbă întinzându-şi ciolanele dezmorţindu-şi muşchii îşi ştergea fruntea de sudoare îşi trecea palmele peste ochi apoi şi le freca de suman o mână şi-o vâra în sân să-şi simtă bătăile inimii şi să le asculte şi zvâcnetul sângelui din ce în ce mai puternic la tâmple zâmbea şi întindea braţul deasupra capului se apuce un smoc de iarbă întâlnea blana moale a mioarei care se aşezase şi ea ceva mai încoloĽ”), consonând visceralităţii dezarmat-lucide a profesorului Ciobanu. Între cele două ipostaze „nu e mai mult decât o perdea neagră ca un zăbranic”. Ca şi în *Mioriţa*, moartea e întâmpinată cu o fantasmă. Nici în baladă, nici în romanul-replică nu se poate vorbi despre aşteptare/acceptare senină a sfârşitului. Fantasmele menite să ţină locul celui sortit dispariţiei sunt deopotrivă de tensionate, de disperat

febrile. Cu un scrâşnet prelung cadenţat, este cioplit obiectul de vorbe durabil până *dincolo*. Excelentă alegorie a actului creator.

Picturalitatea secvenţelor sugerează filiaţii inedite. Am descoperit astfel că Chagall, pe care îl receptasem întotdeauna pe o lungime de undă roz-trandafirie, are nete conotaţii mioritice. Că, în fond, miresele sale plutitoare şi mirii fericiţi nu sunt decât înfăţişări ale muritudinii. Ale muritudinii învinse în singurul mod la îndemână fiinţei umane: rostirea artistică. Fie ea cuvânt, imagine, sunet, formă.

Filmul „fiinţei pentru moarte” - fiindcă secvenţele romanului pot fi oricând citite ca un perfect scenariu în care indicaţiile de regie se împletesc firesc cu „dialogurile” - este din familia *Reconstituirii* lui Lucian Pintilie. Imagini gureş-taciturne, mustind de sensuri, lentile măritoare lăsând să se vadă, impudic, golurile; lâncezeli şi ticuri ale nimicniciei; uşi abdicând de la funcţia lor metaforală, refuzând, aşadar, să ducă spre ceva. Toate acestea într-un colaj suprarealist exasperant orchestrat propunându-se pe sine ca substitut, ca plin.

Profesorul Ciobanu este şi un posibil Don Juan vulnerat, funcţiile sale vitale fiindu-i călăii. În economia minuţios dozată a romanului, perechile/vocile se fac şi se desfac canonic, cu o ştiinţă a polifoniei care trimite, de pildă, la excepţionalul *Memorial*Ľ al lui Saramago: „Ľ pipăie cu mâna peretele femeia se aşează pe spate şi-şi mângâie încet sânii şi pântecele igrasia e vizibilă e evidentă de ce zâmbeşti dar ea nu-i răspunde el se apropie cu faţa de perete şi trage pe nări ai zice cu voluptate mirosul acela acru de igrasie şi de urină ce dracu e miroase a moarte şopteşte el timid şi femeia continuă să tacă şi să privească pe fereastră cum sfâşie rândunelele ţesătura fină a ploii baba nu se vede trebuie să fie acolo pe prispa casei vecine dar nu se mai vedeĽ”.

Cum spuneam, scrisul lui Dumitru Ţepeneag e o artă

plină de întâlniri. Lucru probat şi de *Hotel Europa* şi *Pont des Arts.* Recitesc cuvintele lui Ţepeneag (din *Momentul oniric*): „Visul, prin excelenţă sinestezic, ne dezvăluie analogia universală, corespondenţele care există între lucrurile toate de pe pământ sau de *dincolo* (s.m.) şi care au permis formarea limbajului; omul a pierdut sau a uitat taina, şi de aceea visele ni se par de multe ori haotice şi bizare”. Şi mai departe: „Literatura onirică e o literatură a spaţiului şi timpului infinit, e o încercare de a crea o lume paralelă, nu omoloagă, ci analoagă lumii obişnuite. E o literatură perfect raţională în modalitatea şi mijloacele ei, chiar dacă îşi alege drept criteriu un fenomen iraţional. Şi în orice caz literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidităţi”. Şi încă: „realitatea obiectivă e necontenit dublată de o infrarealitate”. Când Escher îşi desenează în două dimensiuni cele *Trei sfere*, dând iluzia realităţii voluminoase şi vii, descoperă că *iluzia optică* e totul până-ntr-atât încât nu-şi va putea convinge privitorii să pipăie fila, să-i simtă şi înţeleagă planitatea. Nu vor mai crede în altceva decât în iluzia mediată de imperfecţiunea ochiului omenesc. Lucrurile nu stau altfel în fraza lui Ţepeneag. Cele trei sfere suprapuse şi întretăiate, limbajul, realitatea obiectivă şi ficţiunea, sunt deopotrivă de „reale” sub scriitura abilă a prozatorului (nu *adevărate*, însă asta nu mai contează!) aşa încât în zadar ar încerca să-şi tragă cititorul de mânecă şi să-i mărturisească repetat că nu-s „decât” personaje. Adică, interpretări, răsfrângeri. Că *deplina* sa luciditate îl ajută să vadă *deodată* toate feţele lumii în oglinda-sferică a cuvintelor şi să le transcrie provizoriu într-o „formă”. În cele din urmă, lumea nu ştie că-i *scrisă* şi că singurele adevăruri sunt lecturile. Fiecare sferă-lectură se crede autonomă, stăpână pe propria voinţă, dotată cu forţă de acţiune şi de reacţie. În centrul lor, autorul trage sforile, anunţând din când în când în eter că „a scrie înseamnă a trişa” şi ăsta-i singurul lucru cinstit la îndemâna omului.

Asemeni pictorului, prozatorului îi place să se amuze trişând, iar cititorului îi place să fie abuzat pe faţă. Acea supersugestie a spaţiului, tipică desenelor „onirice” ale lui Escher, e prezentă şi în cărţile lui Ţepeneag. Şi acelaşi grad de amuzament subtil, inteligent, nu lipsit de o doză de (auto)ironie. În ambele cazuri, realitatea istorică nu e lucrul cel mai important. Ea se întâmplă să fie acolo deodată cu ochiul artistului şi să fie antrenată în prestidigitaţia sa înaltă. Fiindcă jocul, iarăşi în ambele cazuri, e şi lucid, şi înţelept. Vede (aproape) totul, până *dincolo*, şi opreşte alunecările abisale înainte ca privitorul să fie privit la rândul său de haos. Tensiunea e mereu ridicată, fiindcă nicio clipă nu are confortul lenos de a şti ce va fi în clipa imediat următoare ei. Panica - în scriitura *catoptrică* - stă umăr la umăr cu încântarea de a fi părtaş unei oglindiri nesfârşite. Cititorul se va încredinţa celor trei dimensiuni sugerate de scriitor, refuzând să mai accepte bidimensionalitatea cotidianului cenuşiu. Fiindcă logica desenului scriptural e perfectă şi-ţi demonstrează, dincolo de orice îndoială, că ceea ce credeai că nu se poate este cu putinţă. *Hotel Europa* şi *Pont des Arts* sunt romane post-revoluţionare, despre o realitate în plină desfăşurare, de o actualitate încă aburindă. Dar nu asta e important. Transcrieri ale ultimului deceniu pot fi citite în presă, de pildă. Sau în cărţi de eseuri politice. Nu datele controlabile interesează şi nici măcar soluţiile avansate pentru cele mai puţin controlabile, dar îndelung controversate. Minuţia desenului înşelător pune în umbră tocmai *obiectele*, reproduse aidoma ca în realitate. Oglinda simplă şi apatică e uitată curând. Jocul catoptric captează atenţia; el spune mai mult decât răsfrângerea directă. Chiar tenta poliţistă e cumva superfluă. Cel puţin în ce mă priveşte, fascinantă mi se pare avalanşa strunită a trucurilor. Trişarea. Ca-n *Relativitatea* lui Escher, planuri conturate migălos, până la detaliul halucinant („Păi ce faci? zice ea şi-mi atinge cu piciorul, mai precis cu genunchiul coapsa stângă”. După

câteva clipe/cuvinte „ziarul cade, mototolit, la piciorul patului”. Iese din cadru, era o imixtiune a realităţii în spaţiul scriiturii), se îmbină în arhitecturi semănând izbitor cu lumea, dar fiind, totodată, tot ce poate fi mai străin lumii „obişnuite”. Punctul de fugă al straturilor cărţii e mereu dincolo de orizont, presimţit şi prevestit de fiecare rând nou (Povestirile prevestitoare ale lui Sorin Titel ştiau să sugereze această Iminenţă fără nume şi fără chip, chiar dacă mai estompat). Oglinda e un personaj extrem de viu în proza lui Ţepeneag. Nu i-am numărat apariţiile, dar de fiecare dată *spune* enorm. Iată un singur exemplu: „Răsucesc comutatorul. Văd cum ţâşneşte oglinda, acolo deasupra chiuvetei, iar chipul meu prins înăuntru. Chipul meu captiv, buimac, cu părul răvăşit, ochii holbaţi. Mă aproprii de el, de mine însumi. Dedublarea asta matinală ar trebui să mă uimească, să mă tulbure. Şi totuşi nu-i aşa. Poate pentru că vin de departe... Nici măcar nu mă mir”. Cel ce vine de departe - din lumile visului lucid - îşi pierde capacitatea de a se mira dobândind-o în schimb pe aceea de a privi aţintit, până la fisurarea aparenţelor. Oglinda *ţâşneşte*, e vie, îţi sare la beregată. Oricât de paşnică şi „urbană”, la prima vedere, proza lui Dumitru Ţepeneag induce clipă de clipă o stare de nelinişte, eşti tentat să priveşti mereu peste umăr. Ca-n vis. Şi ca-n desenele lui Escher. Mesajul ar fi că, în mod absolut firesc, *totul* se află aici şi poate fi văzut dacă... *deplasezi masa!* „Ideea asta mi-a venit de fapt acum... De la masa unde sunt aşezat, printr-o uşă întredeschisă, se vede, în camera vecină o oglindă [cum altfel, nu mă pot abţine să exclam!]. Când mă mişc spre dreapta, reuşesc să-mi zăresc o ureche şi o parte din obraz. Dacă aş vrea să-mi văd şi nasul, celălalt obraz, chipul întreg, aş risca să cad cu scaun cu tot. Şi aşa scaunul se menţine într-un echilibru precar, pe numai două picioare. Aş putea, ce-i drept, să deplasez masa...” Asemenea secvenţe „nevinovate” sunt nenumărate în cărţile lui Ţepeneag. Tehnica e de o simplitate inimitabilă

şi e deprinsă din mecanismul visului frecventat asiduu şi lucid. Absenţa marginilor, a graniţelor, a convenţiilor.

Timpul şi spaţiul sunt spuzite cu mărunte perforaţii prin care intră şi ies imagini, crâmpeie cu sens obscur. O senzaţie de bine, că nu-i totul pierdut de vreme ce încap mereu remanieri, dar şi disconfortul năucitor al înaintării pe nisipurile mişcătoare ale contextelor mereu schimbătoare. „Dar cum să văd ce e înlăuntrul meu? Nu există oglindă pentru asta...

- Atunci scrie!"

Scrisul-oglindă, scriitura catoptrică acoperă pagina, îi nesocoteşte marginile, se împănează cu „desene absurde, delirante, care mă ajută totuşi să ies din momentele de blocaj când mintea mi se goleşte ca un vas cu fundul găurit, şi nu mai văd nimic decât ce pot zări eventual pe fereastră..." Pe spaţii mici, totul se petrece ca-n proza realistă, lucidă, de cea mai sobră (şi convenţională) tradiţie. Cu riscul de a părea că exagerez, voi spune iarăşi că la fel se întâmplă în lucrările lui Escher. Şi-ntr-un caz şi-n celălalt, te afli într-un labirint de oglinzi sferice. Poţi alege oricare centimentru pătrat - vei descoperi detalii minuţios reproduse (răsfrânte) ale lumii aşa cum o ştii. Coerente, cuminţi, logice, fireşti, chiar un pic umile în supunerea lor la reguli „clasice". Numai că trecerea *nemarcată*, nesemnalizată dintr-un spaţiu în celălalt dă fiori. Eşti obligat la apropieri inedite, la conexiuni aberante, la descoperirea unei noi ordini într-o lume care nu mai este aşa cum o ştii. Soluţia? „Râd de unul singur, în oglindă. Apoi mă simt mai bine."

Realitatea - ce-o mai fi şi asta? - şi ficţiunea romanescă - dar asta ce-o mai fi? - sunt puse în chestiune şi lăsate acolo. Întoarse pe toate feţele sub „răcnetele naratorului, înciudat şi jignit", dar lăsate acolo, în chestiune. În realitatea catoptrică (virtuală?), toate elementele sunt libere fiindcă şi-au pierdut definitiv libertatea. Sau, oricum, n-o mai ştiu defini. „Ochii deschişi

printre clapele maşinii de scris” (imagine pe care ar fi putut-o semna un Dali) au la îndemână o legătură impresionantă de chei, unele de fabricaţie proprie, dar uşa se încăpăţânează să fie una singură. Autorul, personajele, cititorul, realitatea, cuvintele orbecăie la întâmplare, umăr la umăr („Oricum, romanul ăsta e un han spaniol bântuit de personaje ca de nişte stafii”) şi-n „partea ventrală şi invizibilă a lui *Pont des Arts*”. Oglinzile sunt la fel de multe, dornice cu disperare să spulbere ori măcar să subţieze confuzia, deruta, izbutind doar să înmulţească semnele de întrebare. Iluzia simultaneităţii e şi mai apăsată, concurenţa dintre vis şi realitate şi transcrierea amândurora în cuvinte (şi ele supuse concurenţei dintre română şi franceză) atingând uneori răsucirea ameţitoare a unui carusel cu mecanismul scăpat de sub control. Fiindcă nu există Privirea pură şi simplă căreia să-i răspundă Privitorul pur şi simplu. Privirea e mereu intermediată - maşina de scris, oglinda, ochelarii, binoclul, ochii închişi etc. deviază prismatic culoarea albă a Adevărului în toate culorile. Papagaliceşte. „Nimic nu rămâne fix. Nici măcar amintirile.”

Se cuvine să spun că radiografia la care supune Dumitru Ţepeneag societatea contemporană este extrem de nuanţată, iar interpretările propuse, incitante fiindcă pornite dintr-o dorinţă acută de a înţelege şi descrie exact. Am ales, însă, pentru rândurile de faţă, scriitura. Fiindcă, într-adevăr, „înainte de scriitură nu se întâmplă nimic”. Iar ce se întâmplă *după* scriitură, oricât ar părea de ciudat, e scriitura însăşi. Felul în care izbuteşte prozatorul să amuşine viaţa - nu din subiectele de pagina întâi, ci din aparenţe banale, repetabile, din descompunerea gesturilor mărunte - mi se pare mai adânc şi mai grav. Mai plin de sugestii. Chiar şi pentru subiectele de pagina întâi, văzute astfel dintr-o nouă perspectivă, obligate să-şi vadă lungul nasului. „Ai dreptate. E mai verosimil să fi visat.”

Plăcerea lecturii, furnizată de cărţile lui Ţepeneag,

acutizează spaima de viitorul oral şi internetic care ne paşte curând. Autorul n-o trece cu vederea. Ba înclin să cred că porumbeii din *Pont des Arts* sunt înrudiţi cu cel din cartea lui Süskind - mesageri terifianţi ai spartului târgului. „Las bărbia în piept şi nu mai zic nimic. Nu mai am nici monoclu, nici binoclu. În curând voi redeveni un om ca toţi ceilalţi, un muritor de rând.”

O lume fără mine. Cercetătoare sobră a fenomenului literar, un pic pedantă, cu o inteligenţă rece îmblânzită doar de înmlădierea expresiei secondante, conducând cu aplomb, dar şi cu discreţie, expediţii temeinice în spaţiul literaturii - cum o cunoşteam din scris -, MARIANA VARTIC nu putea fi, pentru mine, autoarea unui roman potrivit pentru „Colecţia romanului de dragoste”, colecţie care mi-a sugerat întotdeauna, chiar dacă pe nedrept uneori, ceva dulceag, trandafiriu, prăfuit şi sentimental ca un album de pension. *O lume fără mine* (1992) nu este nicidecum aşa ceva - m-am bucurat s-o aflu. Includerea miniromanului în numita colecţie o socotesc „frauduloasă”. Precum în *Doamna Orpha*, de curând apărutul în româneşte roman al Mariei Gevers, în *Cârceii de viţă sălbatică* al Colettei, în *Praştia* lui Jünger ori în *Mesagerul* lui Hartley, sau chiar în superba *Cărare pierdută*, dragostea e principiul vital, cuprinzător şi adânc şi misterios, vinovat de istoria însăşi a fiinţei umane, niciodată încadrabil unei *love story* de succes comercial. *O lume fără mine* e romanul crizei puberale, filmul în *ralenti* al „celei mai fierbinţi zile” din viaţa eroinei, înregistrând cu o ştiinţă absolut remarcabilă a dozării luminilor şi umbrelor, a tăcerilor şi rostirilor momentul prelung al „deşteptării primăverii”. Nu se satisface în niciun fel gustul minor pentru anecdotic, deşi ceea ce se întâmplă e de o densitate epică extraordinară. Afirmaţia de mai sus va suna ciudat pentru cititorul obişnuit, care a parcurs cartea nemulţumit de cât de puţin i s-a „spus” într-adevăr. Mariana Vartic alege tehnica aisbergului, cea mai bogată şi

mai pe măsura subiectului. Piscurile vizibile sunt incitante şi mereu nesatisfăcătoare păstrându-te în stare de curiozitate activă, de uimire, de surpriză, obligându-te să simţi, să intuieşti, să retrăieşti ceea ce se ascunde sub văl. Fetiţa irumpând „brusc şi cam ţeapăn şi cu ochii prea mari” în lumea oamenilor maturi traversează ziua cea fierbinte vorbindu-şi-o, reconstituind-o cu o recuzită complicată şi pură în faţa ei însăşi, cea de mai târziu. Retrăirea se petrece în coborâri încete refăcând treptele revenirii. Motivul aşteptării fără nume, acută şi vag disperată, e interpretat cu ajutorul câtorva constante ale vârstei, toate de o perfectă proprietate: violenţa trăirii infantile („Călcam pe vârfuri, ca într-un cimitir, apoi, deodată, m-am dezlănţuit. Cu un trosnet înăbuşit de sevă, cojile de nucă risipite pe jos îşi întindeau sub tălpile mele pasta groasă, din ce în ce mai multă, peste pământul năucit de miros verde, şi era amurg, şi era ameţeală, şi eram o jivină buimacăL”), şocul celor dintâi dez-iluzionări (licuriciul e „doar un vierme”), echilibrul precar şi fertil la graniţa dintre imaginar şi realitate (secvenţa, reluată în ecou simbolic, a sâmburelui ameninţător al piersicii, întruchipând o taină cumplită, ascunsă pentru totdeauna, amestec de rod şi interzis), fragilitatea cuvintelor subminând certitudini (un cuvânt înseamnă totul sau nu înseamnă nimic, după împrejurare - nevoia de a spune totul, „altfel nu avea rost”, se izbeşte de neputinţa de a găsi cuvintele potrivite s-o facă), dar şi oferind posesiuni neaşteptate (vezi gângăniile-”mirodenii”, ori liliacul din faţa ferestrei, etape arse prin cuvânt).

Casa, „colţul nostru de lume”, este, dimpreună cu grădina, universul „aparţinător” fără de care totul s-ar spulbera. Spaima că întunericul le-ar putea înghiţi creşte paroxistic. Apartenenţa e o necesitate vitală pusă în pericol de independenţa, resimţită dureros de eroină, a „oamenilor ei”. Veghea fetiţei asupra celor din jur, care reprezintă lumea însăşi, este surprinsă în pagini de o fineţe a

observaţiei memorabilă. El şi ea, părinţii, nici măcar notaţi cu majuscule, sunt „illeitatea” unică şi inconfundabilă în funcţie de care se valorează „ipseitatea”. Inconsecvenţa lor e înregistrată cu îngrijorare. „Fotoliul e prea larg pentru el, îmi dau abia acum seama. Nu din cauza staturii - i-o măsor cu ochii: mult mai robustă decât silueta ei parcă fără umbră -, ci pentru că mişcărilor lui pare că le lipseşte ceva. Prin comparaţie cu gesturile ei care alungă mobilele prin colţuri şi turtesc icoanele pe pereţi, atât de mult umple cu ele o încăpere, ale lui sunt cumva fragile şi lipsite de strălucire. Chiar şi modul cum stă în fotoliu face ca acesta să pară mult prea larg pentru a putea fi luat în stăpânire. Iată o descoperire la care aş fi renunţat cu multă bucurie”. El şi ea sunt receptaţi prin vibraţia pe care o imprimă casei, prin răsfrângerea, mută şi inacceptabilă de cele mai multe ori, a personalităţii lor asupra lucrurilor înconjurătoare (absenţa lui îmbolnăveşte lucrurile, le face să-şi piardă rostul). Disponibilitatea atoateştiutoarei bunici e mult mai puţin liniştitoare tocmai fiindcă nu trebuie câştigată şi verificată. Tot aşa cum agresivitatea Babei e ignorabilă, „veşnicul” ei ţine de prezenţă, nu are trecut şi nici viitor, nu impregnează spaţiul, nu reverberează în simţurile fetei. „Râsul cel mare” e un accident, o dereglare strict limitată în timp, firească şi trecătoare. Câinele-cel-negru, tovarăş închipuit în singurătate, şi nu doar el, ci, poate, şi o undă de lirism mieriu, amintesc de *Dumbrava minunată* (pomenită de altminteri, în text). Dar e o dumbravă atinsă de coşmar, o Lizucă bântuită de o angoasă rarefiată, hărţuită de neconcordanţe. Lucrurile ştiute copilăreşte îşi ies din matcă pretinzând cunoaşteri noi, ritualuri complicate de reluare în stăpânire (vezi lecţia „paşilor mărunţi”). Masa din sufragerie nu-şi are decât arareori ocupate cele patru colţuri, lucru care ar rotunji-o, ar însemna-o, i-ar da certitudine - o ne-împlinire pe care fetiţa o simte şi are tăria de a se împăca, în cele din urmă, cu ea. Nu acelaşi lucru se va întâmpla cu Mira, intrusa

care va spulbera echilibrul, şi aşa plăpând, al casei. Revolta neputincioasă în faţa spectacolului paradisului destrămat contează cât o răscruce. Adolescenta se descoperă ca loc de senzaţii, imagini, spaime şi aşteptări („soseau fără răgaz din toate părţile, una după alta, şi plecau la fel cum veniseră, dar numai pentru ca altele, care de care mai minunate, să le înlocuiască necontenit"). Simte gustul singurătăţii („Eram singură, necumpătat şi nemărginit de singurăL"; „fiindcă pasul lacrimii prelinse în noapte e neauzit şi stingher şi pentru nimeni în afară de tine nu are nici gust, nici miros, nici răsunet"), descoperă timpul-curgere şi dobândeşte amintiri, învaţă să rotunjească clipele trecute („presimţirea că ele au fost, au fost doar şi s-au isprăvit şi nimic pe lume nu le va ajuta să revină, îmi umbreşte gândul întâia dată şi totul devine o durere învălmăşită căreia nu ştiu cum să-i spun"). Dar, mai ales, are conştiinţa unei etape încheiate: „a venit vremea să ştiu că, pentru a se sfârşi ceva cu adevărat, trebuie ca altceva să înceapă".

O urzeală romanescă strunită cu artă în toate segmentele sale, de o densitate sublimată, spunerile având bătaie lungă şi magnetizând tăcerile, o carte rotundă, mult mai mult decât o simplă promisiune. Poate fi, totodată, primul volum dintr-un ciclu al vârstelor interioare.

Vezi şi *Prăpastia de hârtie*, 2003 (o nouă vârstă interioară citită cu aceeaşi artă a detaliilor semnificative şi, în plus, cu o privire regizorală tăioasă, deschizând periculos perspectiva existenţială).

Proza profesorului de literatură. Romanul lui MIHAI ZAMFIR *Acasă* (1992) este unul de atmosferă. Finul cunoscător şi degustător de literatură contrapune risipirilor de sine critice un „melc al limbajului" abil stăpânit, răsfrânt asupră-şi, savurându-şi performanţele reflexive. Acasă este un jurnal perfect, cum numai unul fictiv poate spera să fie: unul în care simultaneitatea scriere-act trăit este asigurată de planul imaginant în care

se desfăşoară totul. Eroul care *se* scrie evoluează într-un timp al descrierii creatoare. Fiecare nou detaliu întemeiază un „real” ce urmează a fi, totodată, cucerit şi recuperat. Lucrând în principal cu datele memoriei, „sub-lumea atmosferei” (vezi eseul Marianei Neţ) pretinde înstrăinarea - temporară - de un prezent, indirect, dar net repulsat, eşuat în gesturi mecanice, convenţionale, demontate cu voce albă, în răspăr. Ca la Camil Petrescu, în *Patul lui Procust*, să zicem, este înjghebat la suprafaţă un paravan menit să salveze minime aparenţe şi să lase adevărata poveste să se petreacă în voie. Bătrâna mamă bolnavă joacă, din această perspectivă, un rol dublu: răspunde şi cerinţelor de suprafaţă într-un ritual al tăcerilor şi subînţelesurilor, prefăcut destins şi „normal”, dar şi sublumii în numele căreia se realizează adevărata relaţie mamă/fiu. La primul nivel, „reminiscenţele” prezentului mai pot fi evocate cu o politeţe strepezită. Slujba, soţia, copilul plutesc, inconsistent, în zona socialului, părăsită pentru o vreme de cel ce caută drumul spre casă. Criza cardiacă a mamei e utilizată ca potenţator, catalizând „efectul de mit” (Irina Bădescu) al trecutului rememorat. Magia este infinit mai puternică dacă Absenţa ameninţă brutal să se instaleze. Iminenţa dispariţiei ultimei legături cu un trecut nostalgic invocat - mama - declanşează febrile tentative de conservare a ultimelor relicve.

„Nicăieri nu-i ca acasă”. Acasă nu poate fi decât „casa copilăriei”, toate celelalte case ale vârstelor succesive nu sunt decât îndepărtări de centru. Copilăria e singura care are viitor şi nu numără anii. Obsedat de trecerea anilor, eroul deplânge captivitatea într-un trup tot mai ostil şi mai incomodat de supleţea amintirilor. Casa din amintire a fost înlocuită de un bloc - nu neapărat urât, dar suprapunând destine în cutii uniforme, excluzând unicitatea şi făcând imposibilă personalizarea. Blocul e un loc public, un *non-loc* nu o casă, o „acasă”. Refuz să văd în povestea demolării casei părinteşti altceva decât un

amănunt necesar accentelor acute ale temei esenţiale a romanului. Ar fi să îngustezi până la conjunctural vibraţia existenţială a cărţii. Demolarea se petrece, oricum, o dată cu trecerea anilor, înăuntru. Casa copilăriei rămâne un vis, demolată ori ba în realitate - ea este nu doar loc al întemeierii, ci şi un timp. „Verdele paradis al copilăriei” - având verzuiul auriu al încăperii-boabă de strugure din labirintul eliadesc - poate fi imaginat, rememorat, evocat, reconstituit cu desfătare nedisimulată, dar, întotdeauna, şi cu un sentiment de frustrare. Înaintarea în vârstă înseamnă, metaforic, „mutarea la bloc” - acolo unde „rămâne fiecare în întunericul” său constatând, prea târziu, întotdeauna prea târziu, că amănuntele esenţiale n-au fost trăite şi vorbite la adevăratul lor preţ. Albumul cu fotografii, boala mamei, casa din Buzău sunt relansatorii necesari plonjării într-un trecut care se îndepărtează periculos lăsând fiinţa pustie. Absenţa cască hăuri interioare creând o disponibilitate specială pentru detaliu. În acest spaţiu este posibilă întâmplarea cu Maria. De o banalitate cutremurătoare, cenuşie şi fragilă ca orice întâmplare, povestea este încărcată magic de ochiul dilatat al eroului rătăcitor în propria viaţă. Cu disperare blajină şi apatică, acesta încearcă să se conformeze „timpului care presează” şi să trăiască intens toate atingerile cotidiene. Încercarea eşuează, e simplă amăgire - centrul de greutate rămâne pe retrăirea (inventarea) unui „roman familial” (Marthe Robert). Descrierea creatoare idealizează, consolează, îmblânzeşte. Desuet, cotropit de plante agăţătoare şi de tabieturi, trecutul este *mai bun* fiindcă are încă şi tot mai puternic atributul veşniciei. Răcoarea, aroma de scrin şi naftalină conservă o lume răbdătoare, calmă, împăcată, un tărâm în care, iluzoriu, timpul stă pe loc. Pentru eroul impregnat de ideea morţii, amintirea e salvatoare, atracţia ei irezistibilă: „În jurul meu timpul se oprise, a început să curgă iar”. Paginile despre cartierul liniştit ori cele însufleţind în verb scene de odinioară sunt

cu totul excepţionale. Sub-lumea absenţei magice împinge până la insuportabil panica. Roman al vârstei de cumpănă, *Acasă* ţese o pânză nostalgic-ironică, auriu-crepusculară, blând înceţoşată pe care joacă - umbre chinezeşti - moartea. Exilat în propriul trecut - „totul e deja amintire” - eroul narator împleteşte două registre. Unul jurnalier, fără plasă, inventând pas cu pas viitorul imprevizibil - aici încape şi secvenţa cu Maria -, un registru diarist al „gesturilor fondatoare” de importanţă, deocamdată, egală. Un soi de acumulare de recuzită. Celălalt registru ţine de „memorii” - selectiv, capricios, constructiv. În cel dintâi, eroul se lasă abulic, fără discernământ, în voia semnalelor realului. În cel de-al doilea acţionează suveran cu un material maleabil, supus. Numai trecutul există şi poate fi creat, totodată. În amândouă registrele dirijorul discret, dar implacabil e spaima de moarte. Tânăra mamă izbucnind în hohote de plâns nepotolite la gândul că pruncul din leagăn e, şi el, muritor pune sub semnul întrebării orice durată şi orice durere. Scenei îi răspund, ca refrene obsesive, secvenţele mamei la fereastră: „La fereastră, mama îmi face semne prieteneşti şi zâmbeşte probabil printre lacrimi - dar de la distanţa asta lacrimile nu se văd. Îi fac şi eu semn, râd, încerc să-i vorbesc cu braţul şi să-i spun „pe curând” sau „îţi voi telefona” - apoi, după trecerea câtorva secunde, pornesc încet spre capătul aleii. Când mă apropii de colţ, gesturile băbuţei pe care o iubesc, probabil, mai mult decât pe oricine, până atunci calme, se precipită, ca la apropierea unei nenorociri. În cuşca ferestrei, mama face mişcări rapide şi dezordonate, ca o pasăre bună şi bătrână prinsă în laţul din care ştie că nu va mai scăpa. Mă opresc din mers, schiţez din nou câteva semne, văzute de ea, probabil, tot mai vagi, ca prin ceaţă. Când îmi fixez ultima oară privirea spre fereastra depărtată, pe jumătate acoperită de frunzele teiului, braţele mamei se agită tot mai mult, cu energia disperării. Mă întorc încă o dată şi fac un ultim semn spre ţărmul

iubirii, lăsat în urmă. Peste o clipă, trec de colţul casei”.

Aşa se încheie romanul. Câteva pagini mai devreme naratorul terminase abrupt istorisirea într-un rezumat-volută menit să pună un ultim accent pe adevăratul sfârşit. Nu moartea încheie povestirea, ci spaima de moarte în „lumina filtrată a toamnei veşnice”. Blând şi rafinat, romanul lui Mihai Zamfir izbuteşte să fie o tulburătoare carte despre muritudine, adică despre tot.

Cu mici modificări, textul de mai sus s-ar putea aplica şi *Educaţiei târzii*, re-make după *Educaţia sentimentală*, şi, mai ales, *Fetiţei* (2003), căci maniera de a face roman a lui Mihai Zamfir era, e limpede acum, de-atunci deja stabilită.

Variantă la *Lolita*, deci declarat livresc şi secund (soluţia modestă de a te angaja în remake-uri ale unor capodopere nu e, de altminteri, nicidecum modestă, căci imitatorii dotaţi se aşează în umbra geniilor copiate nu doar pentru a proba pe cont propriu o formulă verificată, ci şi fiindcă speră să le simtă respiraţia şi să le împărtăşească gloria), cel mai proaspăt roman al autorului e folosit pentru a descrie un personaj excepţional, dorit, cult, rafinat. I. Bogdan Lefter are dreptate, e o proză gen Anton Holban, care se autodevoră - de aceea e ameninţată să fie de mâna a doua. Mihai Zamfir o descrie ca roman de secol 18, fără alte precizări.

Fetiţa e şi un fel de *Adelă*, cu un Ibrăileanu fără poezie. Are, ca şi *Adela*, aerul unui jurnal, adică, în terminologia lui Marian Papahagi, are o structură repertorială, colecţionează realitatea: „însemnările lui Emil Codrescu colecţionează repetatele (aproape stereotipele) întâlniri (plimbări, vizite) cu Adela, care ajung abia la sfârşit la acea revelaţie a unui adevăr constituit fragment cu fragment, la senzaţia intempestivă a acelui *pumn în inimă* pe care o dă quadragenarului iubirea pentru o femeie cu mult mai tânără.” Ca şi Codrescu, personajul lui Mihai Zamfir e hărţuit de indecizii, întâlnirile lui sunt situate în teritoriul securizant şi aseptic al cărţilor, al

bibliotecii, trăirile directe, fără suport bibliografic, aş zice, îl paralizează. Nu-şi poate asuma experienţa senzual-erotică decât prin *comentariu*, cu instrumentele intelectului. Pagini snoabe (se reţin date de biografie rafinată, casa de pe Mântuleasa, covoarele de calitate, icrele negre, cărţile rare şi franţuzeşti - de altfel, naratorul apelează la franceză netam-nesam, când româna i-ar putea fi, ca noaptea, un sfetnic bun şi expresiv - etc. *Ea* trebuia să fie/este inferioară, venită de la ţară, urâţică, dar, totodată, foarte citită, ca să poată recepta minunea alături de care petrece o vreme, un pic excentrică, pentru a trece peste „defectul” bătrâneţii) alternează cu altele romanţioase, bine şi curat scrise şi unele şi altele, dar fără vlagă, ruinător pe dinăuntru, cu un huruit pe care ai senzaţia că-l auzi de-adevăratelea de-a lungul întregii cărţi. Naratorul nu se poate transcende, uita. Cu fiţe şi fandări inutile, îşi face portretul şi cu „defecte”: e prea cultivat, prea rafinat, prea sensibil. Lasă câteva critici şi reproşuri să se strecoare dinspre fetiţă, aşa încât portretul superlativ să sune verosimil. Romanul, apoi, se apără de la început până la sfârşit, parând criticile eventuale. Începutul leagă romanul de *Lolita*, îl propune ca intertext şi-l scuteşte de autonomie absolută şi de mizarea exclusiv pe piloni romaneşti de construcţie proprie. Finalul mai adaugă o apărare, prin recurs la generaţie - oameni născuţi o dată cu războiul mondial, cu o tinereţe petrecută sub teroare: „E drept că n-am suferit de foame, nici n-am făcut închisoare, dar ceea ce am văzut în jurul meu mi-a ajuns pentru trei vieţi. La patruzeci şi opt de ani am trăit un miracol şi m-am trezit în mijlocul unei libertăţi cu care nu mai aveam ce face. În viaţa mea s-au concentrat câteva ere istorice, cum să nu mă simt bătrân?” *Statul în cuşcă* vine dinăuntru, îl avertizează prompt fetiţa, întredeschizând o altă interpretare, abandonată rapid de narator. El se simte bine înconjurat de prejudecăţi: „fetele sunt viclene... adică au şi ele micile lor şiretlicuri; se trădează însă repede, nu

suportă tensiunea, n-au mare rezistenţă nervoasă. Ce vreţi? Aşa a fost de la începutul lumii” Sau, la fel de fals, necunoscător şi îngust: „La fete poezia nu-i decât o formă de a iubi”.

Găsesc argumente suficiente pentru a aşeza romanul şi alături de interbelici, de Anton Holban, în primul rând, dar şi de Camil Petrescu, cel din teoriile despre eros, în primul rând, nu din proză, care îi depăşeşte limitările teoretice, mai ales în *Patul lui Procust.*

Ca Anton Holban, Mihai Zamfir, prozatorul, mizează exclusiv pe actul cunoaşterii fără a se preocupa de rezultatele ei. Cel ce gândeşte în singurătate - structura lui Holban este prin excelenţă monologică, de izolare în autoreflexie -, se exclude cu bună ştiinţă din ceea-ce-este, exilat definitiv în ceea-ce-ar-putea-fi. Tonalitatea monodică, exasperantă a scrisului său se contemplă într-un canon original rostit de multele voci ale unuia. Instabil, fiindcă fascinat de îndoiala însăşi fără o dorinţă netă de certitudine, ipocrit, fiindcă joacă până la manieră virtutea, transparenţa interioarelor fiind probă a excepţionalei capacităţi de a vedea, eroul lui Anton Holban monologhează *a cappella*, cu o suficienţă vanitoasă, experienţa autentică a morţii fiindu-i refuzată, ea presupunând transcenderea subiectivităţii. Egocentric, este incapabil, de fapt, de orice experienţă, ea pretinzând, etimologic chiar, înfruntarea cuiva, situarea într-o ipostază inedită, improprie. Eroul holbanesc îşi recunoaşte „orgoliul mai presus decât dragostea”. El nu vede, în fond, aproape nimic, prea preocupat să se vadă pe sine văzând. Partitura lui Anton Holban îşi demolează personajul în nesiguranţa siguranţei de sine, monologul său eşuând în sunet de caterincă. În ciuda dialogurilor prelungi, cum perspectiva e una şi apăsată, partitura lui Mihai Zamfir e şi ea monodică. Chiar dacă moartea fetiţei atrage, aparent, moartea sa, eroul era mort încă de la începutul romanului. Povestea cu Fetiţa e un soi de recapitulare a

disponibilităţilor excepţionale ale eroului într-o lume care nu mai are nevoie de ele. Nu-i decât o amânare a sfârşitului, pe care, orgolios, şi-l dă singur. Moartea fetiţei nu e cauză, ci prilej tocmai bun pentru rolul final de îndrăgostit îndurerat.

Dacă ne amintim că pentru Camil Petrescu „Bucuriile adevărate ale dragostei sunt bucurii ale minţii [...] Vorbeai că dragostea este beţie, ei bine, omul inteligent nu se îmbată”, argumentele unei apropieri se ivesc de la sine. Pentru prozator ca şi pentru personajele sale, dragostea este un fenomen intelectual. Senzualismul „vulgar şi aprig” este amendat violent, sentimentalismul însuşi e „un indice scăzut de tot” atunci când nu are şansa de a fi controlat de conştiinţă. Privirea aburită nu poate fi condiţie unei afectivităţi remarcabile. Nimic „fără frunte” nu intră în definirea de sine a eroilor: „E supărător că psihologia modernă ignorează faptul că atenţia intelectuală sporeşte intensitatea emoţională. Afectele, ca şi durerea de dinţi, se intensifică dacă le gândeşti, dacă implică luciditatea [...] Luciditatea se instalează în emoţie ca un stilet care adânceşte toate feţele interioare. Toată viaţa sensibilă şi afectivă este sporită de lumina în care o învăluie inteligenţa [...] Refularea stăruitoare a emoţiilor nu duce la o răcire a vieţii afective, ci dimpotrivă, la o intensificare interioară, la ravagii de ordin lăuntric” (*Documente literare*). Beţia gândului răsucit în sine este singura admisă şi „onorabilă”. Autenticitatea unui sentiment se dobândeşte prin ordonare, purificare, sobrietate. Legătura inseparabilă dintre pasiune şi expresia ei se petrece sub controlul lucidităţii. Povestea marchează depăşirea instinctului şi instalarea într-un stil. Prin cuvânt, pasiunea poate fi *întreţinută*, în ambele sensuri ale termenului - e convorbită, comunicată şi i se asigură viaţa. Fazele sentimentului ar fi, după Camil Petrescu, dar şi după Mihai Zamfir, care îi prescrie *Fetiţei* însăşi susţinerea reţetei, următoarele: „dorinţă, nevoie dureroasă, satisfacţie,

saturaţie, dezgust”. Fidelitatea ar trebui să fie o *construcţie* în doi, un permanent „refuz de a-ţi trăi visele” (Denis de Rougemont), o frenare continuă a ispitelor instinctuale. Perfecţiunea axiomatică face din Ştefan Gheorghidiu, dar şi din Ioan Pavel un partener ratat. Relaţia poate fi salvată prin oprirea ei din desfăşurarea pragmatică şi re-proiectarea în vis, în absenţă, în *departe*. Dar nefirescul experienţei se va răzbuna, cenzura morţii fiind inevitabilă.

Să mai adaug că senzualitatea e atât de subţiată, de rarefiată în *Fetiţa,* încât romanul capătă mai degrabă semnalmentele unui jurnal-eseu, stăpânit, sobru, uşor demodat, căci cenzurat până la cele mai mărunte detalii. Un roman intertextual şi desuet. *Lolita*, invocată încă de la primele rânduri, se pierde undeva pe drum.

Fişe de lectură

EMILIAN BĂLĂNOIU, *Portret de femeie. Rugăminte fierbinte* (2003). L-am descoperit pe autor în 1985, o dată cu *Analiză pentru şansele Iuliei.* L-am aşezat, fără ezitare, alături de optzecişti. Nu bănuiam nicidecum că autorul e un singuratic profesor de matematică şi că ne-apartenenţa la un grup, la un cenaclu, la o „haită” (cum am numit cândva, cu simpatie, intrarea în arenă a tinerilor, pe atunci, prozatori) avea să-l coste enorm, până la a-l face să pară invizibil. sunt, cu siguranţă, scriitori de calitate care nu se vor bucura niciodată de succesul celor care, de acelaşi calibru fiind, ştiu şi să-şi aranjeze apele. Pe de altă parte, am crezut mereu că şi ştiinţa de a ieşi în faţă, de a te face (re)cunoscut intră în definiţia talentului. Tot aşa cum rămâi scriitor mare, dacă eşti, indiferent cât de zgomotos eşti (re)cunoscut... Chestiune de fire, de destin, de conjunctură. Deşi oarecum întârziat, debutul său se petrecea în pas cu literatura vremii, ba chiar a anului. Nuvelele se îndepărtează de realitatea strict socială şi de normele rigid-cenuşii ale etapei precedente prin recursul la mitologic, oniric, fantastic, cum, de altfel, se întâmpla în

majoritatea cărţilor de succes ale timpului. Bălănoiu ştie să folosească abundenţa, preaplinul pentru a sugera zguduitor golul, nimicul. Este maniera aluzivă, ambiguă, semnificând deodată la mai multe niveluri şi lăsând lectura deschisă până în pragul adevărurilor ultime, de nespus, identificabilă în formule originale şi personalizate la cei mai citiţi prozatori ai vremii. Exploatând descoperirea că „se poate stabili orice relaţie între orice”, *Portret de femeie* apelează la dialog pentru a sugera mai larg disponibilitatea uriaşă spre interrelaţionare a unor existenţe, în fond, impenetrabile. În plus, mistificarea mărturisită pe care o introduce, o promite chiar scrisul. Un personaj se destăinuie oarecum programatic şi vorbind şi în numele propriului autor, cu o doză apreciabilă de lehamite: „Recurg la şmecherii. Orice lucru oribil trebuie să fie frumos. Scriu. Şmecheria e scrisul. Aşa cum un om obosit sau supărat, cât de cât înzestrat muzical, cântă la pianul lui, nu musai în sala de concerte. Şi ştii de ce e şmecherie? O dată fiindcă numai scriitorul şi sihastrul religios se retrag din lume în recluziune desăvârşită sub semnul triumfului: credinciosul motivat de mântuirea sa, iar scriitorul motivat de patima revanşei, fiecare la rândul lui, însă, alungat din lume de nedreptăţi şi orori şi învins la un joc în care se trişează ca regulă generală. A doua oară, pentru că ei re-creează misterele şi pofta de a mai trăi în lume. Pe cel care nu mai are nimic nemărturisit, pe cel care figurează, dar nu valorează, pe cel care n-a dat doi bani pe dumnezeirea sa, scriitorul îl înzestrează din nou cu mister, cu incognoscibil, cu nedefinit. Cumpărătorul de suflete moarte din poemul lui Gogol e misterios şi simpatic fiindcă e *scris* (şi, desigur, de un adevărat demiurg). Altminteri, în carne şi oase, se prezintă ca orice falsificator şi escroc de astăzi...” În *Rugăminte fierbinte* aş zice că prozatorul reface legătura cu povestirile din *Analiză pentru şansele Iuliei*. Recurgând la formula mereu bogată a epistolarului, joacă pe îndelete ceremonialul povestirii,

aromindu-l uneori cu savori şi moliciuni sadoveniene, dar violentându-i, cu plăcere egală, canoanele, în bună manieră (post)modernă. De ce povesteşte iarăşi lucruri vechi? Pentru că-i place, răspunde simplu unul dintre ticluitorii de scrisori. Corespondenţa însăşi e un soi de replică la prea grăbita eră internetică: introduce anume întârzieri, adastă în descrieri prelungi, învie personaje desuete, dar „grele” de odinioară, recade în contemporaneitate, amestecă timpuri, locuri şi perspective, cu o artă desăvârşită a contrapunctului şi cu o fină morală detectabilă printre rânduri: scrisul mai este încă semnalment indispensabil fiinţei pentru a nu se rătăci de sine.

OANA CĂTINA, *Parcă mă iubeai...* (2002). Deja în cartea de debut (*Jocuri de copii* 1981), prozatoarea sugera care îi este testul etic şi epic, deopotrivă, utilizat măcar în fundal în toate cărţile sale: perspectiva copilăriei. De fiecare dată, există un personaj sfătos şi neapărat generos, în sensul deschiderii necondiţionate spre ceilalţi şi al unei imaginaţii libere, descătuşate de orice prejudecăţi şi încremeniri în tipare convenţionale, personaj care face posibilă intrarea în scenă a copilăriei. Altfel spus, există un paznic mai puţin sever al lumii celor mari, graţie căruia sunt luate în seamă punctele de vedere ale copiilor din preajmă, se acordă credit verdictelor lor. Cărţile sunt traversate de o intenţionată aură sfătos-duioasă, nu lipsită de subtilitate, „jocurilor” adulte opunându-li-se jocurile de copii cu intransigenţa lor de început de lume. Indiferenţa, laşitatea, egoismul („ce-mi pasă mie, ce-ţi pasă ţie, şi tot aşa conjugăm diferite verbe fără să mişcăm un deget, sperând să rezolve alţii ceea ce nouă nu ne convine”) pot fi învinse ori măcar diminuate prin reîntoarcerea la legile copilăriei, pentru care lumea e mereu mare şi încăpătoare pentru toţi. Eroii Oanei Cătina îşi ajung. Ei se (re)găsesc după savurarea vreunei tirade despre iubire, iertare, generozitate, mereu rostită răspicat, cu graţioasă

nesocotire a nuanţei. Vindecarea de singurătate le este la îndemână căci le sunt necesare oglinzi puţine: ochii, sufletele şi vorbele câtorva semeni. *Parcă mă iubeai...* rezumă într-un tic verbal al personajelor legea lumii prozatoarei: iubirea. Din nou, copiii sunt cei care aduc echilibru în lumea nesigură, abulică, temătoare de responsabilităţi a adulţilor. De vreme ce iubirea a fost recunoscută, nimic nu-i mai poate strica armonia şi nimeni nu i se poate sustrage. Sau n-ar trebui să i se sustragă. Nu încap prea multe schimbări de atitudine, de opinie, de destin în această lume posesivă. Mari şi mici, contribuie la respectarea promisiunilor de iubire. O asemenea promisiune include calitatea de părinte. Aici se află mesajul cărţii, în cele din urmă. Ca poveste frumoasă, idealizată, romanul rezistă, însă rezultatele tratamentelor sale sentimentale, morale, umanitare sunt departe de ceea ce se întâmplă în realitate. Cartea e, din toate punctele de vedere, o poveste. Construită în principal pe dialog şi provocându-şi eroii să-şi spună cuvântul, romanul are şi ceva dintr-un reportaj, dintr-o anchetă, dincolo de accentele poematice mereu dragi autoarei şi de răspicarea unor enunţuri problematice, nu şi problematizate.

DOINA CETEA *Taximetrul roşu* (2002). Scriind ori vorbind despre poezia sa, am remarcat mereu ţesătura verbală discretă, domestică, sub un cer coborât până la hornul casei, încropirea de lume din elemente umile, derizorii; o lirică nu neapărat „a boabei”, căci nu miniaturalul e miza, cât „a fărâmei”, adică a fragmentului decupat cu sentimentul că poate ţine locul, oricând, întregului, când întregul nu-ţi poate fi, nicidecum, la îndemână. Altfel spus, încărcarea metaforei accesibile cu exact atâta înţeles şi subînţeles cât poate duce fără a strica un echilibru confortabil. Rostirea, simplă şi directă, nu poetizează, nu construieşte armonic spaţiul scriptural pentru a consuna, eventual, universului. Cuvintele şi lucrurile sunt totuna, simpla uimire, şi ea avară, e

suficientă. Şi se împlineşte cu o *nepăsare* totală. Aceasta în sens etimologic, de ne-păsare, de *ne-pensare*, adică de ne-gândire. Căci nu se pun întrebări şi nu se caută răspunsuri. Totul *este* şi capătă valoare prin faptul de *a fi*. Prozele din *Taximetrul roşu* sunt surprinzătoare prin ruperea parţială de *cuibul* central nu în expansiuni teritoriale, nu prin cucerirea de alte spaţii şi zări, ci prin evadări în alt timp. Universul domestic se sparge nu în explozii spectaculoase, nu prin deşirări dramatice, ci prin fine fisurări urmărite cu sufletul la gură. Sentimentul morţii, al trecerii, speranţa accederii la eternitate sunt tatonate în fraze parcă temătoare de propria îndrăzneală. Timpul invadează pagina, trecutul devine un personaj stăruitor, insinuant, exotic chiar, stimulator de fantasme şi dătător de fiori gata să atingă metafizicul. *Dincolo* e mai degrabă *altcândva,* într-o canava temporală pe care se desenează amintiri ale celor dragi, readuşi, astfel, aproape, pentru rezolvări interioare ale unor relaţii suspendate; mari iubiri, retezate înainte de a-şi fi epuizat forţa şi de a-şi fi trăit povestea, se consumă încet, în tremolouri fantasmatice. Alteori, trecutul e cel al rememorării rapide a existenţei câteva clipe înainte de moarte, trecutul devenind un viitor al împăcării, quasi-paradisiac. Trecutul mai poate fi al *vinei*, pur şi simplu, cea care urmăreşte şi pretinde, cu oricâtă întârziere, plata datoriilor morale, ispăşirea pedepsei măcar în plan psihic şi mereu prea târziu. Câteodată se insinuează o doză de fantastic pur, prin alunecări în timpuri paralele, cu rezolvări vag eliadeşti. Graniţa dintre real şi imaginar e violată, însă, cu aceeaşi discreţie şi, cum spuneam, necutezând să privească taina în faţă până la ultimele revelaţii. Dacă *dincolo* şi *altcândva* sunt coordonatele morţii, aceasta rămâne o ciudăţenie în scrisul Doinei Cetea. Obişnuinţa acceptării necondiţionate a feţelor blânde ale lumii, dar mai ales o incapacitate funciară de a ţine piept spaimelor ultime, adevărurilor brutale despre moartea intravitală obligă autoarea la înfiorări strict în

spaţiul amăgirii, exersată prin experienţă proprie, dar şi prin preluarea cuminte a unei tradiţii comunitare. Moartea pur şi simplu e singura pe care textul său n-o poate cuprinde, singura pe care *ne-pensarea* o exclude net din inventarul ei. Prozele Doinei Cetea nu meditaţii asupra morţii implacabile şi certe propun, ci învăluiri delicate, anume ceţoase, ale feţei tragice a existenţei umane. Ele încropesc instrumente de ignorat prăpastia dintre viaţă şi moarte, poveşti şeherezadice despre trecerea lină şi neîntreruptă din una în cealaltă. Leacuri de ocultat definitivul morţii. De precizat că soluţiile sale se revendică, toate, de la singurul leac hărăzit muritorului: memoria. Dacă veşnicia se atinge prin amintirea durabilă, rezolvarea avansată în prozele sale e legitimă.

GHEORGHE CRĂCIUN, *Compunere cu paralele inegale*, ed. a II-a, 1999. Vezi şi *Frumoasa fără corp*, 1993. Gheorghe Crăciun se dovedea prozator de vocaţie cu har de povestitor încă din *Acte originale. Copii legalizate* (1982). „Variaţiunile pe o temă în contralumină” trădau deopotrivă un ochi plastic extrem de nuanţat. *Compunere cu paralele inegale* (1988) se alcătuieşte într-un joc subtil de „replici” cu bătaie lungă. Piese excelente în care autorul se aşează foarte aproape de unghiul din care Gabriela Adameşteanu priveşte lumea - folosind, însă, instrumente optice cu totul personale - alternează, în paralele inegale, cu patru „epure pentru Longos”. În prima categorie de proze naratorul se instalează în interiorul eroilor săi - fiindcă viaţa, altminteri, „nu are nimic fantastic, nimic ieşit din comun” - şi înregistrează şi cea mai infimă reacţie fiziologică „acolo, dedesubtul epidermei albăstrii cu vinişoare verticale”. Endoscopia aceasta viscerală scoate din conul de umbră al perspectivei anecdotice înfiorarea, freamătul, palpitul minunii de a trăi. Trupul şi sufletul sunt pipăite, ascultate, mângâiate cu degetele vibrante ale cuvintelor potrivite. Totul capătă pregnanţă prin rostire, intensitatea gesturilor existenţiale

se dublează. Chiar şi când cuvintele se cheamă unele pe altele într-o aiurită intertextualitate, ca la Boris Vian, să zicem, farmecul acestui gen de proză se păstrează. Inadecvarea dintre nostalgiile secrete, sentimental-romantice ale omului interior şi atribuţiile sale exterioare, impuse de era tehnicistă, grăbită şi, inevitabil, superficială face ca individul să se manifeste astăzi ca un „colaj”, ca o reuniune fragilă de ipostaze contradictorii, chiar incompatibile. Prozele lui Gheorghe Crăciun încearcă să atenueze divorţul feţelor umane accentuând insistent înăuntrul. Dintr-o aceeaşi intenţie „terapeutică” se scriu frumoasele *Epure pentru Longos*. Povestirea adastă în descrieri graţioase. Dafnis şi Cloe retrăiesc sub lupă clipe pure, senzual-naive. Transparenţe şi irizări impresioniste sunt tratate în „contralumini” moderne, colajul se umanizează sub presiunea limbajului de o remarcabilă expresivitate. „Doar o frântură de viaţă zăresc muritorii”, dar această frântură privită de aproape poate însemna totul. Clipa captată nuanţat numeşte veşnicia.

LIDIA CUCU CABADAIEF, *Întoarcerea pictorului* (2002). Este, în fond, un roman autobiografic. Dar cartea reuşeşte să fie ceva mai mult decât povestea bine spusă a unor destine. Ea este încercarea de a recupera, cu complicitatea perspectivei romaneşti, a ficţiunii inevitabile şi chiar căutate, pe de-o parte, desenul secret şi unic al unei personalităţi - e vorba de tatăl autoarei, pictorul D.N. Cabadaiev, artist de talent şi largi perspective, mort înainte de vreme şi văduvit, astfel, de faima şi recunoaşterea pe care le-ar fi meritat -, pe de altă parte, complexitatea şi căldura unei relaţii, aceea dintre tată şi fiică, relaţie retezată brutal când fiica abia împlinise 12 ani, dar care se anunţa deja drept rară, profundă comuniune de spirit, în stare să catalizeze forţele creatoare ale celor doi protagonişti. Romanul se întoarce cu mulţi ani în urmă, la strămoşul oier din Săcelele Braşovului. Când o secetă cumplită ameninţă însăşi viaţa

comunităţii, îşi vor trimite soli tineri la mare depărtare de pământurile natale pentru a afla salvarea tuturor. Aşa se face că povestea, cu multe amănunte palpitante, cu un atent întreţinut iz de epocă - talentul de a reproduce limbaje, atitudini, gesticulaţii ţinând de un loc şi un spaţiu anume probează un dar artistic înnăscut, de veritabil peisagist/portretist în cuvinte -, înaintează generaţie după generaţie, purtându-ne din Turcia în insulele greceşti, apoi în Italia, într-un amestec pestriţ de neamuri şi figuri, multe memorabile, creionate cu mână sigură, pentru ca, în cele din urmă, să se întoarcă, sub ascultarea unui destin implacabil, de unde a plecat. Cu o zestre etnică bogată şi un talent recunoscut, mânat de un dor de ducă irepresibil, dar şi foarte legat de strămoşii săi, pictorul Cabadaiev hotărăşte că trebuie să fie cel care se întoarce la obârşia dintâi pentru a-şi întemeia familie şi a-şi asigura urmaşi în Transilvania originară. Soţia sa va fi o româncă simplă şi frumoasă din acest Ardeal visat din copilărie. Ea se va dovedi cea pe măsură, căci înzestrată cu un talent de fin portretist, în plus devenind şi mama odraslelor menite să reînnoade un fir rupt de mult. Soarta vrea ca primele două fiice să fie răpuse de boală, iar suferinţele să nu înceteze. Cea de-a treia fiică, prozatoarea, are pe umeri o dublă povară: să aline durerea pierderii celor doi copii, dar şi, mai curând decât ar fi crezut, să rămână urmaşă a tatălui ei, să-i suporte absenţa şi să i-o suplinească printr-un soi de testament nescris, dar cu atât mai aspru. Devenind medic, va alege să oblojească şi să aline pe cei loviţi de boală. Scriind cartea de faţă, se descarcă de altă povară, aceea de a ţine locul Tatălui, de a-i perpetua amintirea, de a spune în locul său istoria unui neam răzbătător deasupra relelor. Povestea mai lasă să se întrevadă o suferinţă, fără leac şi ivită din vina nimănui anume: cel întors la obârşii după atât de multă înstrăinare e recunoscut şi acceptat cu reticenţe de cei rămaşi „acasă”. Simţindu-se urmaş al tuturor neamurilor amestecate în sângele său şi alegând

de la fiecare o urmă şi un semn, dar ştiindu-se om al Transilvaniei, pe care o recunoaşte în adâncul său şi încearcă să o pună pe pânză, va muri cu tristeţea de a fi rămas un „venetic”. *Întoarcerea pictorului* este, de aceea, şi cartea-document de aşezare a tatălui, cu toate amănuntele vieţii şi artei sale, printre *ai săi*. Măcar în postumitate.

ALEXANDRU GEORGE, *Oameni şi umbre, glasuri, tăceri*, roman, 2003, Postfaţă de Matei Călinescu. Reţin poetica umbrelor. „Nu cele care întovărăşesc nişte contururi, şi pe care nimeni nu le bagă în seamă, ci acelea care s-au desprins de nişte fiinţe vii şi nu pot căpăta contur... A scoate pe om din starea de umbră înseamnă de cele mai multe ori a-i răpi din farmec.” În poetica umbrei, tot ce se scrie se păstrează în indefinit, în ceaţa aburoasă a jumătăţilor de adevăr intenţionate, care conservă valenţe nesatisfăcute dintr-o adâncă conştiinţă a relativităţii. Alexandru George scrie o proză impresionistă, cu efecte pointiliste, cu ceţuri rafinate şi seducătoare. Fantasmează bogat în marginea fărâmelor de adevăr indiscutabil care îi sunt la îndemână omului.

LEON-IOSIF GRAPINI, *Cetatea cu nebuni,* 2000. După trei plachete de poezie, o carte de proze surprinzătoare, argumentând o neîndoielnică vocaţie. Volumul nu se lăsase prevăzut, presimţit, decât, poate, în versuri precum: „Prin cuvinte / nu răstorn lumea / ci pe mine în ea”. Autorul se dovedeşte un cunoscător al literaturii sudului american, dar şi al celei româneşti. Prozele sale sunt compuse cu o artă matură a dozării - minuţioasă, dar neştirbind nicidecum firescul. Observaţia realistă se împleteşte cu fina disecţie psihologică, magia verbului dibuieşte liber în mulţimea interpretărilor posibile, ambiguitatea e exploatată ca trăsătură fundamentală a lumii vorbite, umorul subtil îşi alătură ironia discretă, autoironia e mereu conţinută, iar morala cu iz ardelenesc se înfiripă de la sine printre rânduri.

Povestitorul lui Leon-Iosif Grapini descrie întâmplările cu naivitate mimată şi cu sinceritatea albă a copilului care vede şi spune că „împăratul e gol”. Sfătos şi îndoit, înaintează precaut, contrazicându-se, avansează ipoteze, divaghează, într-o polifonie ameţitoare, câteodată încărcată, în stare să relativizeze totul şi să extragă confortul certitudinii din chiar această relativizare a totului. Clevetirea subţire conotează delirant locurile comune, sparge tabieturi, scoate la iveală miezul moravurilor, înţelesurile adânci ale suprafeţelor multe şi înşelătoare. Viaţa se transformă într-o lectură capricioasă, cu reguli şi încălcări de legi deopotrivă de expresive. Personajele rămân tipice, cu rădăcini abia sugerate în mitologie şi arhetipal, cu infuzii de fantastic, aşa încât dimensiunea atemporală îngăduie alături ancorarea colorată în prezentul imediat, într-o stranie simultaneitate. Diformul, fabulosul, orgoliosul, amăgitorul de sine sunt tot atâtea ipostaze, vorbite cu o poftă nestăpânită, spumoasă, mereu adâncă şi uimitor de firească, ale omului dintre milenii răsturnat în lumea de vorbe cu subînţelesuri. Miniparabole cu final neaşteptat şi incitant, prozele lui Grapini pot fi citite în mai multe registre, cuceritoare fiind mai ales sintaxa. Stilul, tonul, perspectiva ar putea fi apropiate de Nicolae Velea, de Sorin Titel, de Marin Preda, atingerile posibile fiind nenumărate, dar lăsând mereu un *rest,* care e originalitatea indiscutabilă a prozatorului. Răsare în minte, inevitabil şi toate proporţiile păstrate, numele portughezului Jose Saramago. Ironia lirică şi vocaţia fantastică, sintaxa seducătoare, îndrăgostită de propriile performanţe şi libertăţi, pledoaria în favoarea imaginarului ca singură şi adevărată realitate ar putea deveni modele pentru prozatorul nostru. E de urmărit ce va şti să facă în uriaşul spaţiu de creştere pe care o asemenea apropiere i-l deschide în faţă.

VERA IEREMIAŞ, *Marea Neagră se varsă în Atlantic* (2001). Debutul editorial cu volumul de proză scurtă *După*

echinocţiu (1999) era ceea ce se cheamă, de obicei, un debut târziu. Se puteau remarca, de atunci, fluenţa frazei, uşurinţa de a desena oameni şi întâmplări, umorul, firescul dialogurilor, dar şi o ştiinţă surprinzătoare a proporţiilor. Iată, însă, că autoarea revine cu un roman clădit pe experienţa sa marocană. Datele biografice sunt turnate într-o compoziţie consistentă prin ea însăşi, în stare să înalţe personaje memorabile, să ţeasă intrigi dense, să adauge suspans şi umor unei reţete libere şi palpitante. Eroina, Mona Holban („S-a pomenit descendentă din stirpea lui David şi a lui Solomon, ancorată în istoria Ardealului. A evitat unilateralitatea neamului, ignorând limba şi textul Vechiului Testament. A încercat să compenseze această lipsă, citind şi exprimându-se în trei limbi. A zburat din strâmtul cuib părintesc atunci când i-a venit vremea să-şi caute singură hrana. A ieşit de sub aripile protectoare ale unor părinţi cam vârstnici cu un singur copil, cuprinsă de un amestec de uşurare şi teamă...”), duce cu ea enciclopedia personală, dar şi o largă disponibilitate de a înţelege şi descrie alte perspective şi atitudini. Nu renunţă la propriile prejudecăţi, pe care şi le recunoaşte cu o doză bine gândită de autoironie şi detaşare, şi e gata să le privească deschis pe ale celorlalţi, curioasă şi receptivă la tot ce poate intra în definiţia omului pur şi simplu. Ca urmare, Marocul e exotic şi neaşteptat de firesc, tot aşa cum Ardealul e firesc şi neaşteptat de exotic. Ici-colo, povestea e condimentată - nu întreruptă! - de inserţii eseistice, de meditaţii şi panoramări, de fine şi bine proporţionate trimiteri la istoria trecută şi prezentă, la mentalităţi şi regimuri politice, la marile teme şi mituri, dar şi la fleacurile omeneşti oricând în stare de bătaie lungă. Povestea de dragoste, frumoasă ca orice poveste, se întreţese cu un foarte discret jurnal de bord, care nu o stânjeneşte, ci, dimpotrivă, îi adaugă arome şi melodii inedite, aşa încât cititorul nu mai ştie dacă freamătă de

nerăbdare să afle sfârşitul poveştii („Pe Pământ, orice basm se sfârşeşte.”) ori să mai adauge detalii portretului unui ţinut necunoscut. Deşi poveste de iubire, nu rozul e culoarea predominantă în roman. Privirea prozatoarei e prea lucidă, eroina ei renunţând rareori la obiceiul gândului neobosit despre ea şi despre ceilalţi. Fără a scădea din farmecul pretins de poveste, ocoleşte abil melodrama şi mizează cu dezinvoltură şi chiar cu stil pe adevăr şi pe sinceritate, ambele fără majuscule. Şi ambele ingrediente de neînlocuit când îţi propui să descrii nu lumea, ci mai multele lumi diferite în care trăiesc oameni mai puţin diferiţi decât te-ai putea aştepta.

M.CHRIS. NEDEEA, *Teorema sexului pierdut* (2002). Titlul cărţii mi se pare suficient de limpede pentru a nu mai scormoni dedesubturi: nu despre plăcere sexuală e vorba, nu despre descoperirea supremaţiei trupului, ca mai aproape decât spiritul, nu despre dorinţa de a şoca o societate de mult dedată cu toate excesele ca s-o mai poată şoca ceva („o societate a sexului care vorbeşte”, cum a fost numită). Ne aflăm, aşadar, în clipa imediat următoare revoluţiei sexuale. Dincolo de scenele *tari* ale cărţii (cu o *tărie* până la un punct exacerbată de tonul alb, neimplicat al descrierii, dar, imediat dincolo de acest punct, subminată de chiar acelaşi ton), interesează radiografia strepezită a unui loc şi a unui timp (să zicem, Clujul anului 2000), secţiunea rapidă şi necruţătoare (tocmai prin jucata nepăsare „morală”) într-o societate dez-încântată, eşuată în zona deşertică a iluziilor pierdute, dar şi pâlpâitul restului de încredere, totuşi, în „destinul creatorului”. Vârsta autorului e vârsta relaţională prin excelenţă, încă nu s-a retras în vizuina conformismelor cotidiene şi e deschis spre ceilalţi în căutarea febrilă de sine. În textura relaţională, disponibilitatea multiplă, îngrădită cândva de educaţie, se eliberează acum şi descoperă, ironic, noi tabu-uri. Dacă libertatea sexuală înseamnă, de fapt, libertate de expresie a alegerii sexuale, ea aduce o modificare a

raportului cu celălalt. Interesul pentru el, cum bine s-a observat, nu mai constituie preludiul actului sexual, ci, abia după consumarea liberă şi întâmplătoare a actului sexual, te interesează/te poate interesa Celălalt. Întâlnirile şi despărţirile eroilor lui m.chris.nedeea sunt rătăciri buimace pe străzi pustii, în subterane stranii, în holuri şi mansarde, un soi de cotloane cu decor baroc în care intimitatea şi căldura se dobândesc trudnic, tensionat. „Opera" nu poate fi decât „Untergrund" - dacă sexul se petrece la lumina zilei, viaţa a fost exilată în subterană, iar literatura, muzica, teatrul, pictura au devenit îndeletniciri ascunse, ele „vorbesc" într-o stranie ilegalitate, nu mai pot fi confirmări ale vreunei vocaţii şi nu par să mai intereseze pe nimeni. Variantele de rezolvare a crizei enumerate dramatic în final sunt tot atâtea fundături, soluţia întârzie să se ivească. Lucidă şi derutată în chiar aceeaşi clipă, cartea apelează la perversităţi textuale. Limbajul se autocontemplă, urmărindu-şi propria destrămare, artificiul eludării artificialului semnifică intermitent. Jocul se îngroaşă, se dilată, se autoparodiază până în vecinătatea tragicului. Zâmbetul se transformă aproape instantaneu în grimasă. Existenţa ca „text aiurit şi cinic" cere o lectură care îşi ridiculizează conotaţiile, îşi subminează simplitatea într-o căutare de sensuri zădărnicită de conştiinţa acută a inexistenţei vreunui sens. Nuanţele parodice, parabolice, sarcastice ale scrisului sunt probe ale capacităţii de a emite pe mai multe canale. Se vizualizează de multe ori remarcabil expansiunea interioară a unei conştiinţe, absorbţia personajelor de către propriile acte existenţiale. Se transcriu stări deformate de imaginaţia verbală, halucinante fiindcă prea exact copiate în detaliile lor exterioare. Recursul la logica poemului se mulează perfect „mesajului" dens al acestui „fel de roman": marea revoluţie sexuală s-a încheiat cu o înfrângere, e de găsit o altă eliberare, un alt discurs legitimator. Aş remarca distanţa pe care reuşeşte s-o păstreze autorul de alte texte „libere

şi îndrăzneţe” ale unor congeneri. Cartea lui are ceva de spus. Nu e simplă descărcare interesată, mizând pe limbajul gol şi frust.

Şi

CONSTANTIN ARCU, *Faima de dincolo de moarte*, roman, 2001; ADRIANA BABEŢI, MIRCEA MIHĂIEŞ, MIRCEA NEDELCIU, *Femeia în roşu*, 1990, 2003; ALINA CÂRÂC, *Scrisori din lumi paralele*, roman, f.a.; PETRU CIMPOIEŞU, *Erou fără voie*, 1994; GEORGE CUŞNARENCU, *Călătoria Luceafărului*, 1997; *Trandafirul tăcerii depline*, 1999; MIHAI DRAGOLEA, *De departe spre aproape*, roman, 2001; BEDROS HORASANGIAN, *Zăpada mieilor*, 1998; FLORINA ILIS, *Chemarea lui Matei*, roman, 2002; MARCEL MARCIAN, *Cu Dumnezeu pe strada Peca*, 1996; MARCEL MUREŞEANU, *Memoria lui Orfeu*, proză, 2002; ADRIAN OŢOIU, *Coaja lucrurilor sau Dansând cu Jupuita*, 1996; STELIAN TĂBĂRAŞ, *Atelierul de tatuaje*, 2002; RĂZVAN ŢUCULESCU, *Eidolon*, proză, 2003; DANIEL VIGHI, *Insula de vară. Roman underground,* 1999; H. ZALIS, *Sezonul oglinzilor abandonate*, nuvele, 2002

JURNAL, EGOGRAFIE

Transcrierea de sine. *Caietul albastru* al lui NICOLAE BALOTĂ mi-a adus în minte *Caietul roşu* eminescian, cel aflat în zestrea Bibliotecii Centrale Universitare „Lucian Blaga” din Cluj. Un caiet format mic în care Eminescu *transcrisese* caligrafic pentru Mite Kremnitz un număr de poezii. Sunt încondeiate, ordonate, curate. Un soi de jurnal contrafăcut al filelor de manuscris adevărate, cele arzând încă de tensiunea trudei asupra cuvântului ce „esprimă adevărul”. Acelea, filele din lada păstrată de Maiorescu, sunt viaţa - dezordonată, rebelă, ne-cronologică! În „Caietul roşu”, totul este rânduit pentru ochi străini. Orice jurnal este într-o oarecare măsură un „Caiet roşu”. Pune în ordine ceea ce se răzvrăteşte în contra oricărei ordini. Cronologia jurnalelor publicate - fie că e vorba de Maiorescu, Eliade, Camil Petrescu,

Sebastian, Rebreanu, Cioran, Zaciu… - nu e, oricât ar părea de ciudat, *adevărata* cronologie. Zilele *cură*, dar viaţa are bucle şi rupturi, gândul tremură şi se frânge. Creşterea şi descreşterea pe care le sugerează sunt ale calendarului, convenţionale. Nici măcar însemnările despre vreme nu sunt „valabile” în absolut. „Azi a fost mai frumos ca ieri” nu e un adevăr meteorologic, ci unul psihologic, particular, personaliza(n)t. Cine ştie cui, aiurea, lucrurile i s-au părut pe dos. Gândul merge înainte şi înapoi, aleargă, stă pe loc. Cuvintele îi ţin cu greu isonul. Ele vin mereu din trecut, chiar dacă gândul a luat-o înaintea orologiului şi prospectează. „Nemarginile de gândire” nu ţin seama de calendar.

Cu o poetică extrem de „relativă” în ciuda repetatelor circumscrieri teoretice, jurnalul intim este, esenţial, *transcriere*. Mă ispiteşte aici o amintire. Pe la 6 ani, ţineam un jurnal. Pe la vreo 10, mi l-a descoperit sora mea, Ana, şi a citit fragmente cu voce tare, fugărită de mine printre straturi şi ronduri de flori. Când am prins-o, în fine, i l-am smuls cu o disperare pe care n-o pricepea şi i-am rupt fărâme-fărâmiţe foile. Multe. Era un caiet mare, tip registru, de care eram tare mândră şi care, greu de ascuns, mă trădase. L-am azvârlit cu furie în râul ce curgea prin faţa casei. Mă simţeam furată, golită; nu mai era caietul *meu*. Dar mai ales deconspirată mă simţeam. Jurnalul meu era unul firesc, adică unul care traducea vocea mea de interior, niciodată destinată celor de afară. Scriam acolo ceea ce simţeam că nu se cuvine să spun. Multe dintre detalii „retuşau” lumea din jur. Inventam nuanţe pe care cei din jur nu le aveau, îi pedepseam pe cei prea tari ca să poată fi pedepsţi aievea, îi răsplăteam pe cei care, fără s-o ştie, se întâlneau cu gândurile mele secrete. Făceam „literatură în carne vie”. Celălalt, ceilalţi nu aveau nicio putere şi niciun drept. Erau personajele mele într-o lume transcrisă pe placul meu. Formă tiranică de împăcare cu lumea în secret. Ficţiunea îndreptărilor îmi

ajungea deocamdată…

Jurnalul este o *supapă*. Rareori este sincer - nu poate fi. El se naşte pentru a *transcrie* lumea după dorinţe ascunse (vinovate ori nu, nu contează). Rostul lui e să moară o dată cu autorul, ca un frate siamez. Dacă nu o face, are de ales între câteva variante, asemănătoare. Un jurnal publicat după moartea autorului, cu încuviinţarea lui sau fără, păstrează minciuna originară, are pasaje verificabile prin confruntare cu datele consemnate de istorie, dar, în general, ficţionează. Cel care ţine jurnal, *se* transcrie vrând-nevrând. Simultaneitatea trăit/scris este exclusă, dacă lăsăm deoparte încercările demonstrative de genul „acum când scriu aud clopotele bătând de vecernie”. Între cele două e un spaţiu, o distanţă de parcurs. Iar distanţa îndepărtează. Firesc. Dacă autorul îşi publică jurnalul în timpul vieţii, o face retuşându-l, oricât de puţin. Nu poate fi scriitor cel care trimite la tipar o pagină veche *fără s-o revadă*! Nu pot crede decât cu uriaşe rezerve o asemenea ipoteză. Re-vederea textului e ficţionantă. Mintea de acum intervine în cuvintele minţii de atunci. Falsifică, îndreaptă. Cu bună ştiinţă şi de perfectă bună credinţă. Nu-i o falsificare (neapărat) vinovată. Nu despre vina de a interpreta vorbesc, ci despre inevitabilitatea interpretării.

Caietul albastru (2 vol.) al lui Nicolae Balotă intră în dialog cu timpul mort 1954-1955 într-un remember din ’91-’98. E un roman catoptric, în care ficţiunea dă tonul şi trage sforile. Oglinzile sunt ameţitoare. Prologul însuşi e aproape o „vrajă”. Te prinde, te învăluie şi te aruncă pregătit - în fapt, mai năuc decât înainte de a-l citi - într-o viaţă de om care s-a transcris cu voluptate. S-a scris până la dispariţia cărnii între filele scrise şi re-întruparea ei într-un spaţiu fantasmatic construit cu migală de orfevrier. Nu întâmplător, *iniţierea* cuprinde şi o plimbare în cimitirul central. Sunt rădăcini şi zvonuri nedesluşite, sprijinind orgoliul apartenenţei multiple. Talentul de povestitor

(fotografia de pe coperta primului volum îl arată aşezat cumva provizoriu, străbătut de neastâmpărul taifasului subţire despre sine şi despre cărţi, despre ceilalţi şi iar despre sine, în care se va avânta în clipa imediat următoare), spiritul de observaţie al unui grafician deprins să folosească oricând bisturiul, ştiinţa atmosferei şi a detaliului semnificativ (fiindcă pus în conexiuni pe care nici el singur nu le visase) sunt atât de copleşitoare încât confesiunea îşi pierde asperităţile notaţiei fugare, fruste şi e mereu şi iarăşi literatură. În sensul cel mai pur al cuvântului - acela al contrafacerii realului până la a deveni exemplar, adică salvat datării în ciuda referinţelor databile, amănunţit până la lapidaritate. Această voinţă de izolare pentru a avea cea mai bună perspectivă e mărturisită repetat: „De ani de când îmi feresc auzul şi privirile de orice contact cu vorbăria din jur, mi-am creat un fel de clopot fumuriu de sticlă în care zgomotele şi semnele lumii acesteia pătrund mult estompate...”; „Le înnod [cravatele] la gât dimineaţă de dimineaţă, cu un mic sentiment amar al deşertăciunii, dar şi cu un fel de voinţă sfidătoare de *a fi altfel*, de a nu semăna întru nimic cu cei ce vor să semene cu toţi ceilalţi, să fie identici”; „Caietele succesive ale acestui *Jurnal* trădează voinţa de a mă situa în acel loc unic în care - ca în solilocul unui vis rupt de lume - conştiinţa mea îşi proiectează adevărul său, un adevăr ce este al meu şi nu al lumii, un adevăr pe care vreau să-l imprim lumii. Pentru că ştiu că paginile mele vor fi citite (sau cel puţin doresc să fie odată şi odată citite), aş dori ca alţii să-şi confrunte experienţele cu ale mele. Într-un fel, aş dori să fiu un plan de referinţă.”; „Am socotit întotdeauna că m-am născut sub un semn bun. Nicio lovitură, nicio melancolie nu poate stinge în mine încrederea aceasta”; „Nu sunt cu adevărat cel ce sunt decât dacă - asemenea celor ce se droghează - îmi am zilnica mea doză plină de cuvinte citite, meditate, scrise. Fără acestea mă risipesc în aer, mă evaporez, pier.”; „Cred cu adevărat că totul poate

fi şi trebuie să fie scris, că pot scrie orice. Pot transforma orice piatră inertă în cuvânt viu...” E aici un veritabil manifest autopoietic. Tocmai de aceea n-aş fi numit „timp mort”, în niciunul dintre sensuri, perechea de ani tineri. Nu numai fiindcă sunt încredinţată că trecutul nu moare decât o dată cu tine - e un conţinut care se împrăştie când vasul („socoteala”, ar zice Eminescu) se sparge. Dar şi fiindcă tânărul de atunci nu „moare” sub anii stalinişti, ci-şi trăieşte propriul orgoliu de a fi altfel şi mai bun. E un lucru pe care l-am remarcat repetat la cavalerii Cercului de la Sibiu, atât de apropiaţi lui Nicolae Balotă (deşi va juca modestia - superbia? - celui „nu chiar” cerchist). Suferinţele, detenţia, loviturile încasate de-a lungul anilor nu se văd, ei par, aş zice, „neştirbiţi”. Orgoliul imens şi lucrat arhitectonic al apartenenţei la o *altă lume* (nu întâmplător caietul începe evocând Curtea-Veche mateină, bănuită dincolo de precaritatea realului istoric), una construită după reguli proprii, azvârlea în derizoriu lumea cealaltă, a istoriei curente. O lume care nu merita multe cuvinte. Câte o aspră fişă de observaţie şi atât. Ba, adesea, putea fi încorporată „scenariului sublim”, i-aş zice. Urmăritorul, activistul, oportunistul mărunt, cel fără de frunte, ţintuiţi ca-ntr-un insectar oribil, lăsau iluzia că nu pot face rău, că puterile le sunt limitate şi minore. Simpli soldaţi ai unei autorităţi spumegând undeva în culise că nu poate „atinge cercurile” protagoniştilor. Nicolae Balotă cel din ’54-’55 este mai bătrân decât cel de-acum. Avar cu fiecare clipă, pedant cu „teză”, apărându-şi semnele nobleţii şi cultivând ticuri voit anacronice, trăieşte remuşcarea de a nu fi zeu şi suferă cu discreţie ca un zeu vulnerat de muritori. Nu are, de aceea, firescul lui Cioran, al disperării răbdurii şi autoironice - elixir al tinereţii veşnice. Privirea e aţintită, itinerarul mereu fixat în sfere înalte. Nu coboară decât pentru a nota o victorie virilă, de un misoginism conţinut. Mărunt, subţiratic, cu ceva din neastâmpărul lui Camil Petrescu în gesturi, notează

„momente feminine”, situate în afara lumii sale (în care tronează singură şi de neatins doar Mama). Chiar rafinata, sensibila poetă adoptată de Cerc e „biata Eta”. Cel de acum îşi comentează faţa de odinioară cu delicii auctoriale, minunându-se de tot cu privirea grea şi îngăduitoare care *ştie* urmarea: „Pe fondul pătat al zidului, privind spre scena de la picioarele crucii, împrejurul capului cu o cunună de lauri, mă descopăr în acea măruntă fotografie aşa cum arătam, două zile înainte de arestare”. Să spun, în treacăt, că metafora cimitirului, ca loc aparte în care se poate trăi după ritmuri intime, personalizate, dincolo de forfotă şi furnicar, e aproape leitmotivică la cerchişti. Nicolae Balotă nu face excepţie. „N-am scris niciodată doar pentru mine” nu e mărturisirea generozităţii şi dăruirii, ci a unei conştiinţe timpurii a menirii de martor exemplar, care-şi începe mărturia cu sine însuşi. Şi care ştie prea bine că jurnalul poate fi delaţiune când vine în atingere cu delirul de interpretare. Privirea nu e inocentă („Travestim popoare după pofta ce-o poftim”). Cei priviţi sunt neputincioşi, nu se pot apăra, ameninţarea îi pândeşte fără s-o ştie.

Nevoia de mit e condamnată brutal („O ideologie pentru cei săraci cu duhul se întemeiază pe asemenea aserţiuni ilustrate prin legende pioase, fapte glorioase născocite şi alte scorneli mai mult ori mai puţin nevinovate”) în chiar cursul construirii unei „ideologii” pentru bogaţii cu duhul. Cu o pripire încântătoare - fiindcă spune multe despre nesăbuinţa gândului activ - se contrazice ici-colo memorabil. „Nu am o bună memorie a resentimentelor şi mi-e silă de ranchiunile stătute”, spune într-un loc, după ce cititorul tocmai s-a delectat cu săgeţile acide şi dezinvolte ale unei memorii de elefant. O doză de „minciună” poate fi bănuită şi în mărturisirea că „n-am râs niciodată cu mai multă poftă decât în siniştrii ani ai tiraniei staliniste”. Râsul şi tirania rămân amândouă „verbale”. Cel ce se construieşte în faţa oglinzii nu râde decât, poate, în

clipe isterice, când îşi vede proiectat în grotesc orgoliul nemăsurat de a fi. Tirania însăşi e un condiment (străin), zdrobit de superbia spiritului. Vorbeşte despre „incredulitatea mea funciară în tot ce mi se povesteşte", dar colportează cu eleganţă şi delectare „fanariotă" ştiri de tot soiul. Calma civilitate a omului de bună învoire, excepţională, nu exclude bârfa subţire. Chiar dimpotrivă. Situarea obstinată în perimetrul unui „clan spiritual" lasă pe dinafară o populaţie pestriţă numai bună de persiflat. Timpul mort şi secvenţele de „remember" intră în rezonanţă, tăifăsuiesc contaminate, îşi împrumută perspectiva (între clasic şi extravagant, într-adevăr) sperând să proiecteze „în orizontul mitului unele trăiri ale zilei". Tânărul are o distanţă uimitoare, gata să conchidă asupra unei stări de lucruri abia instalată de câţiva ani, generalizând rapid şi câteodată schematic, fără nuanţe, în seama Duşmanului, a Fiarei. Vârstnicul judecă abstract, în numele unei „căi a sfinţeniei" destul de superficial conturată, gata să condamne diferenţa de atitudine. Cioran nu are parte de prea multă înţelegere, de pildă, fiindcă n-ar fi cunoscut o „culme a spiritualităţii mistice". Oricum, nu e nicio îndoială că probele de părtinire, exagerările, contrazicerile, verdictul pripit ca şi portretele memorabile („Cu pletele lungi soioase, numai piele şi os, ca o pisică famelică, descindea parcă dintr-o povestire de Hoffman, dar repovestită de Wilde...") sunt tot atâtea dovezi că Nicolae Balotă ştie preface piatra în cuvânt viu şi incitant. Că transcirerea de sine e exemplară nu în sensul modelului de urmat fără crâcnire, ci în acela, mult mai rodnic al urmării cârtitoare.

Poltergeist fantasmatic. Vag pleonastică, sintagma numeşte „monstrul" eliberat de MIRCEA CĂRTĂRESCU şi slobozit în paginile *Jurnalului* (2001). *Monstru* în sensul dat termenului de un Marcel Moreau într-o carte cu exact acest titlu, *Monstre*: „O scriitură care nu opoate să se mintă pe sine este în mod necesar o scriitură care nu poate

disimula mai răul. E, totodată, fatalmente, un Monstru, rănit, dar, cu toate astea, monstru. Paradoxul acestui monstru este de a fi, în acelaşi timp, libertate şi captivitate. Teritoriul pe care se mişcă e vast, de vreme ce e chiar viaţa interioară, nemăsurata şi obscura subterană a fiinţei, fără încetare explorată, straniile mele labirinturi către nelimitat... Scriitura profunzimilor mă zideşte neobosit, face din mine un om singur în faţa lumii, de care, în fiecare zi câte puţin, mă îndepărtez, fireşte." Sigur, „fiinţa ciudată care gândeşte şi simte în jurnal" nu are de-a face cu persoana socială, etică, intelectuală a autorului. Mircea Cărtărescu ridică aici chestiunea, veche, a cantităţii de realitate şi ficţiune care se află într-o scriere numită *jurnal*. Şi o rezolvă dinăuntru prin răspunsul cel mai surprinzător şi mai previzibil, totodată, dacă îţi iei un răgaz de meditat asupra întâmplării jurnaliere: jurnalul nu se scrie ca să *spui ceva*, ci ca *să fii aici.* Fascinaţia îi stă în iluzia întreţinută cotidian că *eşti* şi ai un *rost* de vreme ce, iată, laşi urme (pe hârtie). Sintagma de mai sus, *poltergeist fantasmatic*, e mai puţin pleonastică dacă te gândeşti la dubla mişcare a imaginarului: inventezi un *mişcător-de-mobile* interioare a cărui existenţă e deja imaginară şi care nu-ţi va face ficţiunea interioară mai puţin imaginară, însă îţi va furniza un material de o aparentă concreteţe pe care îţi poţi lucra senin realitatea: „Nu pot scrie bine câtă vreme nu sunt eu însumi scrisul meu" şi „Jurnalul rămâne mai departe cel mai adevărat, mai important şi - pe mari *spaţii de timp* (s.m.) - unicul mod de a şti că exist, că viaţa mea interioară, intrată uneori în strâmtori aproape fără speranţă, continuă şi caută largul". Fără a avea o legătură directă cu el, „fiinţa ciudată" este *chiar* el, contradicţia aparentă dispărând în câmpul fantasmatic.

Sarea şi piperul sunt date, cum e şi firesc într-un numărător de zile, de obsesia, mai blândă ori mai atroce, a trecerii, a muritudinii: „Mi s-a limitat atât de mult viaţa...

Mai pot avea atât de puţine bucurii. În ultima vreme simt cum mă precipit către dispariţie, cum viteza cu care sunt târât spre gaura neagră creşte cu fiecare metru. Sunt dus de un suflu catastrofal şi nu există asperităţi de care să mă agăţ, ca să-ncetinesc alunecarea. Am 40 de ani şi merg în direcţia de obşte." Îmi vine în minte o povestioară parabolă, ilustrată cu o linie retro a desenului: *X a urcat să repare ŕcele marelui orologiu din turn. Piciorul i-a alunecat, iar X a căzut din spaţiu în timp.* Vinovată e alunecarea lui Cărtărescu - nepremeditată, cred, supusă presiunii contextuale - în detalii spaţiale (*viteză*, *metru*, *târât*, *asperităţi*, toate presupunând pământul/spaţiul sub picioare!) când discursul său circumscrie Timpul. De-a lungul jurnalului, planează în spaţii primejdioase, scrutează abisul, dar supravieţuieşte legându-se, ancorându-se de locuri securizante: bucătăria, balconul, sufrageria.

„Am avut ieri, stând pe balcon, imaginea valurilor de carne şi praf, generaţie după generaţie după generaţie care acoperă mereu munca şi nebunia şi dragostea şi oasele şi construcţiile şi până şi fiinţa celor dinainte şi am simţit (nu gândit) că orice aş fi făcut şi orice aş mai face va fi înghiţit de necunoştinţă, uitare, deformare şi, până la urmă, de vid. Nu sunt în stare să-mi trăiesc senin clipa. Nu-mi ajunge ce am fost şi cât voi mai fi, locuind pe piatra asta la rinichi a cosmosului. Am nevoie să reintru înapoia paginii de hârtie, acolo unde pot exista, unde pot să mă bucur de existenţă. Şi mă gândesc cu fericire şi teroare la mutaţia adusă de ultima trâmbiţă. Mi-e inima iarăşi grea, lumea din apropierea pielii mele e iar instabilă (uneori vreau asta) şi aş începe o poveste." Situarea *înapoia* paginii de hârtie răspunde în oglindă descrierii lui Paul Ricoeur. Pentru acesta din urmă, în cazul literaturii, „a interpreta înseamnă a explicita felul de a-fi-în-lume desfăşurat *în faţa* textului" (nu în spate, dincolo de text: o chestiune de *situare* meritând, poate, mai multă atenţie,

deşi e posisbilca în faţa şi înapoia să însemne aici acelaşi lucru: într-un punct eliberat, atât cât e cu putinţă, de determinaţii). Şi: „Ceea ce este într-adevăr de interpretat într-un text este o *propunere de lume,* a unei lumi în care să pot locui pentru a proiecta în ea unul dintre posibilii mei cei mai proprii. Este ceea ce eu numesc lumea textului, lumea proprie *acestui* text unic"; „Prin poezie, sunt deschise în realitatea cotidiană noi posibilităţi de a fi în lume"; „Lumea textului nu e reală decât în măsura în care e fictivă"; „A te expune textului şi a primi de la el un sens mai larg". Deşi aici e vorba despre interpretarea unui text, am avut de-a lungul lecturii *Jurnalului* sentimentul că viaţa este tratată de Mircea Cărtărescu aidoma unui text, unul unic, complicat şi rebel, în care varietatea tehnicilor scripturale e datoare mai multor „autori", lucru ce obligă la remanieri. Adevărurile sunt mereu multiple, singurătatea e atroce, funciară şi, paradoxal, imposibilă. De unde răbufnirea: „Cel mai idiot lucru e că omul ar fi o fiinţă socială. Ne dăm seama de fiinţa noastră strict în singurătate, izolare şi acea eternitate care este nefericirea. Socializarea, de orice fel, înseamnă să fii trăit, să fii cărat de curenţi în zone care nu-s ale tale." Jurnalul, cum spuneam, e fantasmarea unei zone care să poată accepta nume propriu. Căutarea e labirintică, iar rezultatul, mai degrabă o proză onirică, în care timpul şi spaţiul îşi amestecă semnalmentele. Personajul conturat ca proprietar al zonei e o ficţiune, nu i se mai poate pretinde să răspundă pentru faptele sale; dar e şi cea mai „adevărată" dintre fiinţele alcătuitoare ale eului.

Jocul de-a jurnalul. Cum să scrii despre jurnalul jurnalului unui jurnal? Fireşte, lăsându-te în voia curenţilor. Cucerit de spiritul ludic al lui Cioran - maestru al disperării, verbalizând o viaţă privilegiul de a fi disperat -, LIVIUS CIOCÂRLIE se joacă. Începe într-un fel - cam plicticos. Să citeşti caietele lui Cioran citite pas cu pas de L.C. e cam bizar. De ce să-ţi iei un intermediar când poţi

citi singur, fragment după/din/înspre fragment? Îşi ia seama - evident, şi-o luase de la început! - şi reia lectura fragmentară. Începe cârtind. Insistent, oţărât. Ia în râs spusele lui Cioran, compară mereu - defavorabil - caietele cu cărţile, ca şi cum jurnalul ar fi trebuit să semene leit operei (în fond, chiar seamănă - Cioran nu se preface nicio clipă, spune întotdeauna ce crede în momentul trecător/durabil al gândului). L.C. se preface, se alintă, îşi îngăduie pauze - comentează de nevoie, din obligaţii editoriale: nu putea semna o carte scrisă de Cioran. Acesta din urmă, autor citabil. Comentariul e... mai greu. Mici paranteze mută constant accentul pe L.C., nesăbuit adesea în jocul de-a ironizarea lui Cioran. Te înfurii, de bună seamă. Vrei să vezi până unde merge. Treptat, săgeţile sunt de catifea, dispar, se estompează. Acordul - şi el alintat, un pic atins de superbie. Te laşi purtat, textul despre text te înghite, confunzi ici-colo pe Cioran cu „cioranul" lui L.C. Care, distins şi cu ochelari, „ajuns", chiar şi numai în ţinută şi părere despre sine, „nu-i crede" lui Cioran, cel din mansardă, cu sârmă răsucită la sertarul stricat al mesei. Cârteşti la rândul tău, pas cu pas, şi te smulgi în final magiei cu hotărârea de a-l (re)citi singur pe Cioran. Să fie ăsta rostul ascuns al cărţii? Să fie o lungă, abil ţesută provocare? De genul: „Eu aşa îl citesc, exagerând şi contrazicându-mă! Dar tu?" Cine s-o ştie?

Oricum, pofta de cârtire e gata stârnită. Şi-atunci cârteşti, tot fragmentar şi fără „sistem": ● Aşezarea pe „căprării" a enunţurilor cioraniene e o iluzie. L.C. trăieşte obsedat de imagine, de faţadă - e om de sud. Ardeleanul Cioran e o ciudăţenie, iar L.C. nu poate crede că e o ciudăţenie „adevărată", ivită în Transilvania, printre oameni care nu doar „savurau ironic agonia naţională, dar aveau şi eleganţa morală de a-şi deghiza victoriile în înfrângeri." ● „Curiozitatea cititorului de jurnal" poate fi dezamăgită, într-adevăr. Nimic de aflat prin gaura cheii, de vreme ce şi-a privit el însuşi viaţa astfel, iar de jucat, joacă

totul pe faţă. Iată o noutate pentru cititorul duplicitar şi oportunist, obişnuit să supravieţuiască şi să se descurce sub vremi. ● „Nu comite niciun exces”. Ba da, excesul mental, al gândului activ, mai „rău” decât toate. ● N-ai cum să-l crezi? Eu una îl cred, îl pot crede. Mansarda pariziană e un *acasă* mărunt şi provizoriu, chiar dacă e „pariziană.” Să fii la Paris nu e totul. Pentru Cioran. „Tehnica exagerării”, care presupune să iei amănuntul tău şi să-l pui sub lupă până se vede omul, specia, e una obişnuită la Cioran. Că-i plac sfârşiturile nu-i de râs. Şi lui Bacovia îi plăceau. Sfârşituri continui. Aici e şmecheria cioranescă. „Entuziasmul pentru decădere” e autentic. Între „iniţierea întru neant” şi „ridicolul de a fi viu” se petrece totul. „Faţă de totul morţii, nimicul vieţii e o imensitate” tocmai fiindcă poate fi trăit pe culmile disperării. Dar e necesară acceptarea senin-crispată şi opresivă a morţii intravitale. ● Că îşi închipuie în bună măsură starea sa rea e o constatare corectă - nu-i decât normal. Aşa procedează orice intelectual. A-ţi închipui e sinonim cu a interpreta. ● Cioran nu se joacă de-a răul decât, poate, autoironic, ştiind că e tot ce poţi face. Sinuciderea nu înseamnă a face, ci dimpotrivă. Vezi îngust chestiunea vieţii şi a morţii - mai ales când e vorba de un om pe care cuvintele îl slujesc -, dacă nu înţelegi că degradarea nu poate fi degustată decât *rămânând în trup*. ● N-a vrut să-l cunoşti personal? Adică în carne şi oase? Adică în viziunea comună? Nu acolo era „personal.” Ci în conştiinţa acută a condiţiei de prizonier şi în trăirea ei încăpăţânată. Sinucigaşul se sinucide fiindcă ceva din ce credea că merită nu i s-a dat. Ascetul, credinciosul cad în credinţă sperând că tot ce merită li se va da „dincolo”. Şi unul şi ceilalţi sunt atinşi de megalomanie, refuză tragedia pură şi simplă a condiţiei umane. Se răzbună (în gol!) sau se amăgesc. Cioran, spre deosebire de ei, ştie că i s-a dat tot ce se poate da unui om - nimicul. Prin urmare, nu minte, deşi nu se sinucide. Nu poţi renunţa la ceva ce nu

este. Dar poţi comenta inexistenţa. ● Stilul este o sfidare a neantului - ca la Marcel Moreau. O desăvârşire care se preface a nu şti că e destinată neantului. Monstrul verbal vine dinăuntru - aceasta e adevărata visceralitate cioranescă - ţintuind „chimia efemeră” a zilelor. ● „Şi-a inventat drept real un eu fals, în loc să inventeze unul fictiv, şi adevărat, *cum ar fi trebuit*” [s.n.]. Încheierea merită toţi banii. Vorba lui L.C., uneori merge gura fără noi. „Ar fi trebuit” după ce legi? În alt loc, îi caută şi îi găseşte carenţe teoretice, ca şi cum *teoria* ar fi supraumană şi infailibilă. ● Suferinţa nu e trucată nici în cărţi, nici în jurnal. Problema e că L.C. nu se poate elibera de sine şi de pre-concepţia sa despre Cioran. Citeşte după o schemă, deşi toată cartea pare liberă şi degajată. Crisparea răzbate ici-colo strident. Cineva a crezut că vede pe colţul mesei lui Cioran *acelaşi* caiet în care îşi scria jurnalul. S-au descoperit după moarte 34 de caiete la fel. Concluzie: vinovat e Cioran, nu şi-a îngrămădit însemnările într-un singur caiet, ca să se conformeze bănuielilor (neştiute) ale acelui cineva cum că era mereu unul şi acelaşi caiet. Aşa face mereu „apocalipticul Cioran”, îşi măreşte suferinţa, o înmulţeşte. Minte! ● Dorinţa mărturisită de a fi mai abătut decât este nu-i înţeleasă ca mărturisire a contradicţiei irevocabile dintre mintea nemuritoare şi trupul muritor şi uituc de moarte, cum mi se pare că este, ci ca o scăpare - Cioran se dă de gol, recunoaşte prefăcătoria. ● Cioran nu e nicidecum un „caraghios”, un iluzionist despre sine. Ştie prea bine că viaţa e inutilă şi comică şi îşi trăieşte tragicul individual, dorindu-i exacerbarea. Ardelean, nu-şi umple nimicul cu iluzii. Nici măcar cu suprema iluzie - Dumnezeu. Îl descrie, pur şi simplu. ● Cel puţin ciudat cinismul de a-l felicita pe Lucian Goldman care, obsedat de antisemitismul lui Cioran, i-ar fi pus beţe în roate. Cât despre antisemitism şi legionarism, nu încetez să mă mir nu de faptul că tot mai mulţi contemporani se simt datori să pună la îndoială

integritatea morală a unor mari nume, ci de tonul intolerant cu care se discută simpatii ideologice. Cum se face că un străin poate să scrie lucid şi calm (!) despre tinerii intelectuali atraşi, până la un punct pe bună dreptate, de cuvintele (nu de faptele) mişcării legionare, iar autohtonii îşi descoperă brusc imacularea. Şi încă una părtinitoare. Fiindcă una e să comentezi o poziţie diferită de a ta, în respectul dreptului celuilalt la credinţe diferite, şi alta e să-l pui la zid pe cel care, cândva, a crezut nu pe placul tău. Céline sau Knut Hamsun au redevenit respectabili pentru conaţionalii lor. Doar noi rămânem intransigenţi. De ce stângismul lui Sartre e odios, când - vezi nenumăratele filme şi documentare din ultima vreme - Hitler bate încet, dar sigur spre trandafiriu? Eliade şi Cioran au vorbit puţin (sau deloc) despre aşa zisele „scăpări" din tinereţe. Ei înţelegeau să menajeze opiniile diferite ale celorlalţi. Pe scurt, *înţelegeau*. ● Limba scriitorului e *străină*, dar nu pentru el însuşi. Numai în franceză merită să formulezi?! Cel puţin exagerat. L.C. cade ici-colo în franţuzisme, pe care le simt snoabe şi atât. Dar L.C. nu simte că *nimicnicie* şi *zădărnicie* nu-s cuvinte răsuflate, şi nu înţelege plăcerea lui Cioran de a-şi repeta o vorbă veche - „morţişoară". Extrem de încântat că a făcut şi el drumul de la Clichy la Odéon, nu înţelege că nostalgia, în sensul ei originar de „dor de casă", are nevoie de relansatori savuroşi şi rari, ca o madlenă. ● Cioran are dreptate, originalitatea nu e definitivă, ea se naşte mereu, chiar şi etimologic. ● Cioran nu poate şi nu putea fi nedreptăţit, fiindcă *nu-i pasă*. Nu cred că avea vreo umbră de parvenire în sine. ● „E un autor comic apocalipticul Cioran" exclamă (suficient, îmi pare rău) L.C. Cioran e comic, ca şi Caragiale, cel iritabil şi expresiv, deopotrivă. Nicidecum hilar, cum vrea să-l descrie cu orice preţ L.C. căzând în propria capcană: „Hotărât lucru, sunt pentru elitism!" Păi, da! Cu condiţia să fii înăuntru jucând jocul de salon care pune la îndoială suferinţa, adevărul, încât mai

că-ţi vine să-l somezi: „Defineşte, domnule, suferinţa!” Să fie ea exclusiv apanajul celor închişi de comunişti? Nu-i cam restrictiv? ● Lui Cioran îi place „Mă bucur de moartea mea” şi L.C., speriat de moarte, nu înţelege şi judecă. Îl consideră *voios* şi pus pe minciuni. „Un voios al morţii negre?” Dar nu-i extraordinar să poţi *asta*? Cioran e tulburat de cuvintele unui copil bolnav: „Pčre, cela m'ennuie de mourir.” L.C. le simte false şi le traduce prost - „nu-mi cade bine că mor”. Aşa, parcă e fals, într-adevăr. Expresia franţuzească spunea cu totul altceva. Şi Cioran simţise grozăvenia. ● „Omul nu-şi poate pierde agresivitatea fără să se emasculeze” - misogin şi anacronic. ● Când Cioran vorbeşte despre moarte, L.C. trage obloanele, de cele mai multe ori. Când le ridică, ştie să scrie lucruri memorabile: „Fără praguri de moarte, puse de-a curmezişul, ca nişte zăplaze, sălbăticia vieţii ar fi de neîndurat.” De câte ori uită că şi-a propus să cârtească, să-l facă de tot râsul pe Cioran, scrie minunat şi-l poţi urma. Nu fiindcă nu s-ar putea cârti pe marginea lui Cioran, ci fiindcă atunci când cârtirea e morţişă e şi nedreaptă şi nu-şi mai vede propriile alunecări, dacă nu în grotesc, cu siguranţă în hilar. Aflat în băjenie, se uită la televizor „pe români”, cu fraza lui Cioran în cap: „Ţara mea, farmec, vulgaritate şi dezolare.” Şi nu „înregistrează” farmecul. Acolo, în băjenie. Pentru prea mulţi, astăzi, blazon de nobleţe şi imaculare. Nu pentru Cioran. El „înregistrează” şi farmecul şi şopteşte ca pentru sine: „morţişoară”.

Către final, ca-n poveşti, L.C. se scutură de scheme şi scrie: „Exagerez la rândul meu. Nu suferinţa i se poate contesta - n-am cum, de unde pot să ştiu?” Ei, da! Şi mai departe: „Aşa cum micul Mozart n-a avut nevoie de experienţă ca să fie desăvârşit muzician, nici Cioran n-a trebuit să ştie ce-i viaţa ca s-o înţeleagă până în străfund.” „Frazele lui Cioran nu se lasă comentate.” Ei, na! Şi ce tot facem noi aici de vreo 250 de pagini? Încep să cred că toată cartea *e* o capcană. Ştie că l-a supus pe Cioran unui

tratament care se cuvine răzbunat. Şi mai ştie că „În jurnalul *literar*, nu eşti sincer şi nici nu minţi”. La sfârşitul cărţii, mai că l-ai lua pe autor de guler să-l întrebi exasperat „Ce pofteşti, măi musiu?!” Numai că, o dată cu ultima pagină a cărţii pricepi, în fine, ce pofteşte şi te dai bătut. Te-ai prins în joc, te-ai oţărât şi nu mai poţi uita inventatorul jocului.

Disciplina finitudinii. În loc de o cronică „tradiţională” la GABRIEL LIICEANU, *Uşa interzisă* (2002), aleg înregistrarea câtorva întâlniri. Din cel puţin două motive: de mult n-am mai citit o carte cu atâta plăcere, tentată să reţin, să transcriu, să „colportez” urgent tot ce citesc; apoi, *întâlnirile* de care pomeneam mai sus mă provocau mai degrabă la un simulacru de dialog liber decât la înşirarea de descrieri şi aprecieri citice. Aşadar:

O formulare pentru care sunt de-a dreptul invidioasă: *„disciplina finitudinii”* - cea care îţi spune clipă de clipă că ai un timp limitat, că eşti *vremelnic*. Şi o încheiere de o rară umilinţă: „pesemne că din cauza asta literatura izbuteşte acolo unde filosofia eşuează. Pentru că literatura nu-şi propune să definească, ci doar să *descrie*”. Am scris două cărţi despre *Ştiinţa morţii*, cu dublul sens al sintagmei eminesciene în minte: ştii că mori, în cele din urmă, şi te pricepi să mori ca un meseriaş într-ale morţii. Am descris gândul morţii drept cel mai bun mijloc de a trăi răspunzător postata de viaţă destinată. Am vorbit despre binele pe care o învăţare a morţii l-ar putea aduce oamenilor, ferindu-i de risipiri şi de iluzii. Despre toate astea scrie Gabriel Liiceanu şi foloseşte un nume uluitor de potrivit: *disciplina finitudinii*. Să gândeşti viaţa ca pe *o perioadă de zile numărabile* - înţelege, într-un moment crepuscular aflându-se, şi Liiceanu - ar putea fi relansatorul mirabil al vieţilor omeneşti; le-ar face mai pline. Învăţaţi să-şi vadă viaţa ca pe un dat finit, ar extrage toate binefacerile muritudinii în loc să cheltuiască pe falsa

promisiune a nemuririi. Miopia existenţială ori lipsa de imaginaţie sunt de vină că oamenii se cred nemuritori. De fapt, nici măcar nu se cred, la modul conştient, ci pur şi simplu nu-şi bat capul cu asta. Să ai *precocitatea ţinerii morţii sub ochi.* Cântăm aria morţii îndelung, toată viaţa, ca pe scena de operă...

Chiar dacă descoperă „cât de nepregătite sunt cuvintele pentru a exprima destrămarea”, ştie la fel de bine, o dovedeşte fiecare pagină a egografiei sale, că tot ele sunt şi „singurul *lucru* de care te poţi agăţa”. Vorba, rostirea, povestea, magia vindecătoare a cuvintelor. Istoria însăşi - lunga poveste a căderii noastre din verb: „Aşadar, câtă vreme există obiecte ambigue, obiecte care prezintă, oferă, expun şi care, simultan, retrag, ascund, camuflează, totul devine în fond o chestiune de perspectivă şi alegere /.../ putinţa de a face vizibil ceea ce în primă instanţă este ascuns”. Este, oare, şi interpretarea unui text *deziluzionare*?

Etimologii: *plicare* - a îndoi; *explicare* - a desface, a desfăşura. De aici, „jurnalul - un mod de a explica, de a desfăşura în cuvinte sulul înfăşurat al vieţii noastre”. Plăcerea de a găsi formulări memorabile care pot ţine loc de adevăr ferm când nu sunt decât frumoase iluzionări. Ar mai fi de discutat cine înfăşoară sulul vieţii noastre? Înfăşurarea e rudă cu înfăşarea, deci cu ocrotirea. Vezi şi „dragostea de învăluire”, cea pe care o simţi faţă de cei cărora le aparţii, faţă de *locul tău.* Viaţa ne e ocrotită excesiv prin alungarea dezvăluirilor incomode. Programaţi să căutăm/acceptăm învăluiri, înveliri, facem efortul veghei prin intermediul jurnalului ca verbalizator al detaliilor la o adică semnificative destinal („nu mă mai interesează decât ceea ce mi se adresează în mod direct”). Dar „luciditatea nu are cotă bună pe piaţa cărţii”.

Locul şi *locuirea,* atât de importante pentru cei neeliberaţi afectiv de

„mitologia locului şi a obârşiilor”, pot fi descrise, azi,

şi ca handicapuri. Doar cei eliberaţi de ele sunt echipaţi „pentru întâlnirea cu altă lume”. Mă gândesc că globalizarea duce nu doar la miniaturizarea omului contemporan, ci şi la *ubicuizarea* lui; inşii viitorului vor fi perfect interjanjabili, vor putea fi mutaţi în orice loc, în orice limbă, fără să-şi piardă eficacitatea.

Panica urâtului, depresia - „dezagregare a sistemului de iluzii”, un *ca şi cum* al eternităţii din care gândul morţii să fie periodic alungat. Aici, reţin o subtilă sugestie apropo de un personaj al lui Creangă, leneşul. Eu îl interpretasem ca deviere de la lumea oamenilor gospodari care nu-şi văd capul de trebi şi află, când şi când, răgazul de a se bucura de *şmichiriile* lumii, degustând fărâme de inutil şi pregătind marele util, al creaţiei. Expulzarea leneşului părea explicabilă prin inactivitate, prin lenea ca meteahnă de neiertat. Gabriel Liiceanu deschide o altă perspectivă: leneşul a păşit în afara sistemului de iluzii care face posibilă înaintarea cotidiană. Asemeni englezului refuzând să se mai ridice din pat doar pentru a încheia şi iar descheia nasturi, leneşul e un depresiv. „Depresivul este cel care vede deodată altfel”. Versiunea românească a lui Hamlet este leneşul lui Creangă - el a *înţeles* - sătenii îl spânzură ca pe un *dez-iluzionat* - a încălcat legea iluziei. El vede clar prăpastia pe care stăm, prăpastia fiecăruia. Leacul depresiei: „să ai totdeauna ceva de făcut”. Noica credea că moartea trebuie să te prindă făcând ceva, să mori cu rest, nu aşteptând-o!!!

„Orice se poate spune dacă este bine formulat”. Mai mult chiar, orice e bine formulat are şansa de a exista şi de a fi confundat cu *adevărul* (în sensul pe care îl dă Ortega y Gasset: „Zicem că întâlnim un adevăr atunci când găsim o anume gândire ce satisface o necesitate intelectuală resimţită în prealabil de către noi. Dacă nu simţim nevoia acelei gândiri, pentru noi ea nu va fi un adevăr. Adevăr e, în primul rând, ceea ce calmează o nelinişte a inteligenţei noastre.”)

Viaţa ca alegere tragică: „prin fiecare gest al vieţii mele eu aleg între mai multe posibilităţi şi fiecare opţiune, odată făcută, reprezintă condamnarea la moarte a tuturor celorlalte pe care le-am înlăturat. Prin unica mea alegere eu am remis neantului restul refuzat al posibilităţilor. Înaintarea noastră prin existenţă generează fără încetare neant. Nu numai ca aruncaţi în lume, dar şi ca aruncători ai propriilor gesturi.” „Revenirile sunt tot atâtea false căderi în trecut; regăsirea unui loc după ani de zile nu este de fapt o întâlnire cu trecutul, ci cu *trecerea timpului*.”

Despre sinceritate [de fapt, există şi o (ne)sinceritate inconştientă, în absenţa unor reguli asumate ale pudorii, ori când totul e calculat după alte criterii, de pildă cele ale câştigului, fiindcă *sinceritatea* e la modă, o cere piaţa]: există lucruri intime care nu comunică şi nu realizează *comuniune.* Liiceanu are dreptate - faptul că merge la closet nu-i dă sentimentul de solidaritate cu cei care merg la closet. Înţeleg acum altfel cerinţa verosimilului în artă: nu gesturile foarte omeneşti şi general valabile sunt şi general-umane; mă recunosc, paradoxal, în gestul omenesc, desigur, dar deviind de la cel foarte intim. Înţeleg şi altceva: oroarea mea de a mă încadra unei categorii - niciodată nu mi-au plăcut confesiunile despre probleme foarte ale mele pe care să le descopăr „exact aşa” şi la altul, alţii. N-am înţeles niciodată plăcerea, destul de răspândită, de a vorbi despre simptome ale unei suferinţe resimţite întocmai de celălalt. Am vorbit despre mine numai în termenii diferenţei şi unicităţii, căci în aceşti termeni un celălalt se poate regăsi măcar ca posibilitate la care are acces, ca latenţă, pe care şi-o poate asuma fiindcă e atât de bine spusă încât o înţelege şi o adjudecă „teoretic”.[De gândit mai mult din această perspectivă la *diferenţă*]

Despre modestia vieţii lui Noica: „Cât de *mult* trebuie să ai în tine ca să vrei atât de puţin de la ceea ce este în afara ta?” Îmi vin în minte cuvintele puse în seama lui

Francisc de Assisi: „Am nevoie de puţin, şi de puţinul acela am nevoie foarte puţin."

Despre credinţă şi viaţa de dincolo - perfect de acord cu Liiceanu: e vorba despre o problemă reală căreia nu-i corespunde o cunoaştere reală. Deloc explicabilă nevoia, dorinţa de a mima această cunoaştere, cum fac preoţii şi credincioşii, chiar şi cei luminaţi. Siguranţa celor care s-au înstăpânit pe Dumnezeu, lipsa lor de precauţie, complicitatea lor în ignoranţă, uşurinţa cu care îşi apropriază nevăzutul, felul în care vorbesc despre el plescăind de plăcere - construcţii somptuoase menite să combată resemnarea în finit. De ce trebuie să mimezi existenţa unui răspuns şi să-i dispreţuieşti pe cei care nu se supun acestui circ, „acestei pantomime"?? Citat Kant, care ştia că credinţa nu se impacă deloc cu „enorma onestitate intelectuală" a metodei sceptice. Ea, credinţa, pretinde că e *pătrundere* şi *ştiinţă* într-o zonă în care pătrunderea şi ştiinţa încetează. Există, nu-i nicio îndoială, zone întregi ale existenţei despre care nu ştim prea multe, avem rezerve întregi de întrebări fără răspuns, însă nu înţeleg de ce ar *trebui* (căci depre impunere e vorba în discursul credincioşilor oripilaţi de necredinţa ta) să-mi numesc încă-ignoranţa Dumnezeu şi să mă închin ei?!

Şi încă ceva: scrisul ca escavare: „Faptul uluitor al scrisului este că el explicitează, articulând-o, o cunoaştere prealabilă (infinită) de care eu nu sunt conştient până în clipa scrisului." *Uitarea* de dinaintea scrisului e *originară*, coextensivă cunoaşterii de care nu eşti conştient PÂNĂ NU SCRII.

„Mai puternic decât pustiul". Trăind printre saşi, nu mi-am conştientizat dramatic apartenenţa la o etnie. Cu ei, nimic mai firesc decât să ştie toţi perfect româneşte, să vorbească româneşte de îndată ce un român se alătura grupului lor. Tot atât de firesc, românii îşi dădeau copiii la grădiniţa sau şcoala germană. Nu la fel mi s-au părut a sta lucrurile când, în '65, îmi începeam studenţia la Cluj. Am

descoperit din prima zi că apartenenţa la etnia sau măcar la limba română putea fi un handicap. Că într-un magazin, de pildă, româna mea nu reuşea să scoată vânzătoarea unguroaică din apatie şi indiferenţă. Pur şi simplu părea că nu mă aude. Nişte lucruri se întâmplau aiurea fiindcă *x* era român şi *z* ungur... Am lucrat zece ani cu studenţii străini - întâlnirea celor din toate colţurile lumii *în* limba română îi făcea mai toleranţi. Asperităţile se netezeau, dar niciodată cu totul. Se iveau mereu puncte fierbinţi, răbufnea câte un vlăstar agresiv al „diferenţei”.

Mi-am amintit aceste firave întâmplări citind *Casa melcului*. NORMAN MANEA pune împreună răspunsurile date din ’80 până în ’99 diverşilor întrebători, români şi străini. Am vrut să spun, amintindu-mi cele de mai sus, că-i înţeleg, oarecum, agasarea faţă de „plicticosul şi interminabilul antisemitism care rămâne, împotriva voinţei mele, forţa centrală perturbatoare a biografiei mele”. Dar şi că nu mă pot desprinde de propria perspectivă, subiectivă, asupra lucrurilor. Că lectura - mai ales în cazul unei astfel de cărţi tensionate - e mereu bâjbâită, poticnită, înaintând temător într-o zonă a subiectivităţii absolute - *apartenenţa*. M-a intrigat adesea acest paradox (aparent?) - omul are o nevoie irepresibilă de *a aparţine*, de a fi recunoscut de un loc, de un timp, de o comunitate, iar această nevoie exprimă, în cele din urmă, chiar dorinţa sa de a fi *altfel*, individual, personal. Să fie destin, nu dorinţă? Eşti *un individ*, n-ai încotro, şi *aparţii*, fără niciun drept de apel. Asta şi vrea să spună Norman Manea citându-l pe Freud: ce rămâne evreiesc dacă nu eşti religios, nici naţionalist şi nu cunoşti limba Bibliei? Rămâne *totul*. Apartenenţa e constrângătoare. El doreşte să fie *scriitor român* (şi este, cu vârf şi îndesat, până la capăt!). Dar este obligat să se comporte ca un *evreu* scriitor român. Biografia - nu doar personală -, circumstanţele l-au silit să simtă, de la 5 ani, că deţine o calitate stridentă şi supărătoare, pe care trebuie să şi-o ascundă ori

ocrotească, indiferent unde se află şi dacă e pedepsit ori recompensat din pricina ei.

Încercarea de a fi *onest* (îmi vine în minte Oscar Wilde!) e obsesivă şi precumpănitoare în toată cartea. Eu una i-am simţit „infernul tandreţei", cum ar spune Alain Bosquet. Să te ştii, să te vrei, să te construieşti om pur şi simplu, fascinat de o limbă anume - patria ta interioară - şi să te vezi împins mereu să pui accente pe care nu le simţi ori pe care, în condiţii normale şi oneste, nu le-ai alege să-ţi ritmeze fraza existenţială. Evreitate, antisemitism, comunism, capitalism. Să fii un om cu minte clară şi privire adâncă, să-ţi spui părerile profunde, grave şi expresive, dar să ţii tot timpul seama de ceea ce se aşteaptă de la tine. Căci dacă toată lumea te vrea afon, nu poţi să cânţi decât fals. E legea simplă a supravieţurii. Norman Manea are forţa de a produce un text valabil care nu-l reprezintă întru totul, supus fiind unor linii de forţă exterioare. Singularizarea e un ideal subtextual în toată cartea, răzbătând de-a lungul a două decenii. Excepţional titlul volumului: *Casa melcului*. Felul în care revine, în spirale tot mai strânse, mai exasperate, cu aproape aceleaşi cuvinte întrebări stereotipe şi, multe dintre ele, strâmte, arată limpede că autorul plăteşte un tribut, că joacă un rol şi reproduce o partitură. Melc e nu doar limbajul revenit asupra propriilor enunţuri, ci şi povestirea de sine ţinută în frâu de un *afară* „plicticos şi interminabil". Melc e şi *forma* destinală. Ieşirea din formă e sinonimă cu plonjarea în neant. Străin şi nomad mereu, scriitorul îşi apără ultima redută - limba română: „pentru scriitor, un exilat prin excelenţă, limba este placenta sa [...], este pentru scriitor nu doar o lentă şi exaltantă cucerire, ci legitimarea, domiciliul spiritual. Prin limbă, se simte înrădăcinat şi liber, doar astfel înfrăţit cu virtualii săi interlocutori de oriunde. Limba reprezintă adevărata cetăţenie, sensul apartenenţei - casa şi patria scriitorului. A fi exilat şi din acest ultim şi esenţial refugiu înseamnă cea mai brutală

descentrare a fiinţei, acea ardere de tot (*holocaustos*) care atinge miezul însuşi al creativităţii."(*Observator*, nr. 168, mai 2003)

„Viaţa ne este *dată* - credea Ortega Y Gasset - mai bine zis ne este aruncată sau noi suntem aruncaţi în ea, dar ceea ce ne e dat, viaţa, este o problemă pe care trebuie s-o rezolvăm în noi înşine." Mereu punctiformă - un prezent conţinând tot trecutul şi tot viitorul, şi circumstanţială, ne obligă la interpretări repetate. Nicio interpretare nu durează o veşnicie, mereu se răzvrăteşte vreun *lucru* ce părea aşezat în *numele* său şi obligă la reconsiderări adesea tragice. Evreul este, pe de-o parte, individul cel mai aparţinător, fiindcă individualităţi puternice, dotate, abile *aparţin* mai mult decât la celelalte etnii fără a avea nevoie de apropieri pipăibile (acelaşi *loc*, aceeaşi *limbă* etc.). Apoi, rătăcirea existenţială le este mai acută. Evreul îşi poartă *circumstanţa* cu sine („casa melcului"), extrăgând avantaje indiscutabile din libertatea de mişcare şi plătindu-le cu o vulnerabilitate sporită. Metafora melcului pribeag lasă alături şi fidelitatea faţă de sine şi „ataşamentul faţă de toate formele de zădărnicie", dar şi compromisurile menite să asigure traversarea „peroraţiei năucitoare" a lumii contemporane. De aceea, ţine seama de îndemnul din tinereţe al lui M.R.P. - poţi spune şi lucruri fictive de vreme ce le semnezi. Cade în simplificări anecdotice, corespunzând aşteptărilor întrebătorului („recitarea" lor pe nerăsuflate la diferite intervale de timp valorează cât o mărturisire), îngroaşă înspre caricatură, se preface că nu vede asemănări izbitoare între ideologii aparent opuse. Toate acestea - o rezistenţă exemplară la invazia pustiului.

Să mai reţin câteva perspective. „Nimic nu este mai important decât limba." Un enunţ repetat, aproape leitmotivic, care convine descoperirilor mele despre însemnătatea limbii pe care o locuieşti pentru perspectiva pe care o ai asupra lumii. Norman Manea s-a construit pe

sine *în* limba română şi nu înţelege să părăsească singura sa *avere* invulnerabilă pentru avantaje iluzorii. Scriitor român, stăpân pe o limbă „vinovată” de structura mentală, de simţirea sa şi de modelul de a fi, îşi îmbogăţeşte *stăpânirea* limbii române prin confruntarea cu celelalte limbi cunoscute, dar mereu străine. Dialogul cu „prietenii invizibili” - marii scriitori ai lumi - s-a petrecut cu precădere în limba română, graţie bunelor şi multelor traduceri la îndemână în România. Scrisul? Soluţia „de supravieţuire, de recuperare, de terapie şi de rezistenţă”. Cu atât mai mult când „la adăpost nu mai suntem nicăieri”, iar, în *Istoria ca circ*, „tragedia umană e devorată de o tragedie şi mai mare: comedia”. „În marea piaţă liberă carnavalescă a lumii de azi, nimic nu mai pare demn de atenţie, dacă nu este scandalos, dar nimic nu este destul de scandalos pentru a deveni memorabil.”

Să mai spun că secvenţele despre Eliade, despre simpatiile legionare ale unor mari interbelici români, despre antisemitism ar merita o discuţie pe îndelete. Oricum, continuu să cred că orice opţiune politică este, în cele din urmă, incorectă, greşită. N-are încotro. Vorba lui Jose Saramago, ca să existe, Dumnezeu ar trebui să fie unul singur. De vreme ce sunt mai mulţi, *nu* există. Tot aşa, dreptatea omenească ar trebui să fie una singură. Indiferent de culoare, limbă, sex, omul este (sau ar trebui să fie) *om*. Dar dreptăţile, vai, sunt mai multe şi conflictuale. Deci, firesc, *nu* există. Ce poate fi mai naiv ori mai utopic decât să crezi că poţi afla Adevărul cel rotund printre puzderia de adevăruri mărunte şi colţuroase?! Că Eliade nu şi-a pus public cenuşă în cap nu era un gest de decenţă, de apărare a dreptului de a fi avut atitudini circumstanţiale? Eliade vârstnicul ştia prea bine că politica e scrânteală şi nerozie. Orice politică deformează, dar proliferarea „politicilor” în şi împrejurul „locuinţei temporare a zădărniciei noastre” nu poate fi oprită, ci doar întărită de declaraţii verbale. Norman Manea înţelege prea

bine. Şi o dovedeşte când vede în destinul evreiesc, destinul uman: „Destinul evreiesc nu este, până la urmă, decât exacerbarea, prin suferinţă, a destinului uman. Un exil pasager prin aventura terestră, o sarcastică iniţiere în drama de a fi om printre oameni. Oglinda pe care evreul o întinde lumii nu este deloc complezentă, dar istoria prigonitului care lasă, în popasurile sale, amprenta creativităţii, o urmă spirituală în cultura popoarelor cu care s-a intersectat, rămâne, cred, unul dintre actele umane cele mai tulburătoare. În acest sens, destinul evreiesc afirmă, în ciuda traumelor sale fără egal, o exemplară forţă constructivă, generoasă, stimulatoare”.

Considerând literatura (arta) română cea mai de calitate producţie românească în toate epocile şi sub toate regimurile, Norman Manea se detaşează lucid şi de lovitul în piept suficient şi fără perspectivă, şi de lamentarea în marginea limbii fără circulaţie şi a ţării mici, şi de dorinţa puerilă de a visa confirmarea prin Nobel a „imaginii” româneşti. Important este ca literatura română să egaleze în spirit şi valoare celelalte literaturi ale vremii. Dacă „instrumentul” meu de cunoaştere, înţelegere şi interpretare a lumii mă slujeşte la fel de bine ca instrumentul (perfecţionat şi râvnit) al vecinului, totul e în regulă, chiar dacă el, vecinul, deocamdată, nu mi-l cunoaşte. Pătrunderea literaturii române în conştiinţa lumii ţine de răbdarea (şi dibăcia) fiecărui scriitor în parte. Dar literatura română poate fi bună şi „utilă”, în sensul racordării la „starea mondială” a omului, şi între timp.

Ar mai fi de discutat despre rezistenţa la Rău, despre oportunisme şi compromisuri, despre singurătatea zgomotoasă, despre (ne)valabilitatea universală a modului occidental, despre primejdia neofascismului, despre comunismul artificial din România şi despre „corupta democraţie” de pretutindeni. Şi iar despre scrisul ca salvare şi limba română ca unică patrie. Cu alte cuvinte, despre o carte densă şi incitantă de citit rând cu rând, dar,

mai ales, printre rânduri.

„Ceva simplu şi pătrunzător”. *Cronica melancoliei* mi-a readus în minte „tropotul neliniştitor” pe care Lucian Raicu îl identifica (în 1981) în poezia ILENEI MĂLĂNCIOIU, impresia de forţă ivită din fragilitatea „prea omenească a simţirii”, din tonul de „elevată umilinţă fraternă”, („În treacăt fie zis degetul nu este pe rană / este pe inima goală”). În 1987, scriind despre *Călătorie spre mine însămi*, remarcam maniera pătimaş-lucidă a autoarei: nu calitatea de martor, exersată de Ana Blandiana cu dexteritate, părea să-i fie la îndemână, ci aceea de camarad pe frontul complex, himeric, labirintic al cuvântului - nu are detaşarea scrutătoare şi calculată a celui aflat (trimis) la faţa locului, ci lipsa de cumpătare, nesăbuinţa candidă a celui care mărşăluieşte alături, umăr la umăr, insistent, câteodată nechemat şi nedorit, cu o generozitate şi o nevoie de „încorporare” prăpăstioase. Degetul pe inima goală din versul de mai sus poate numi etalarea pe tarabă, în văzul tuturor, a sentimentelor, neascunderea, rostirea făţişă, dar şi, ca în Ardeal, *foamea,* aproape hămesirea - lucrurile se iau la noi „pe *inima* goală”. O încercare de a-i apropia, atunci, secvenţele călătoriei de *Sonatinele* lui Radu Cosaşu eşua net - viaţa pură şi simplă, ficţionată de supravieţuitori, era eludată sistematic de Ileana Mălăncioiu în ciuda, ori poate din pricina, supralicitării instanţei subiective. Totala contopire cu „cadrul” este la cronicara melancoliei o calitate şi o carenţă. Incită, convinge pe segment, poate fi prozelitică, dar sună mereu părtinitor. N-are prevederea un pic rece a ardeleanului care gândeşte de două ori, pe îndelete, înainte de a trece la faptă (la cuvânt). Are, din contră, febrilitatea nestăpânită şi comportamentul capricios al locuitorului câmpiei meridionale: ignoră primejdiile ce-i pot apărea în cale fiindcă sunt, oricum, prea multe, venind, furiş, din toate părţile. Gesticulează şi vorbeşte „neacoperit”, pripit, sub imperiul clipei. Nicio colină pe

care să-şi aşeze pândarii şi, deci, nicio tihnă. „Noi şi ai noştri” funcţionează caragialesc, zgomotos, instabil, visceral şi umoral. Nu întâmplător îşi aşează Ileana Mălăncioiu cronicile sub semnul repetatelor trimiteri la Caragiale (ironic şi autoironic) şi al umorii negre. „Cerneala melancoliei” este a locuitorului câmpiei - pătimaş, nevricos, dornic să se asocieze, suferind trădări şi „ambetări”. Când Andrei Pleşu o întreabă, şocând-o evident, de vreme ce secvenţa e repetată: „La urma urmei, chiar crezi că am fost atât de prieteni?” - nu comite o impoliteţe, ci „pune în abis” o grabă, şi propune o definire, aş zice, ardelenească a rosturilor prieteniei. Asumarea posesivă şi unilaterală îşi are primejdiile sale. Prietenul *meu* înseamnă recunoaşterea unei apartenenţe, a coincidenţei de atitudine, a responsabilităţii faţă de *tot* ce este celălalt, Prietenul. În Ardeal, „al nost” e cel din familie, de acelaşi sânge, pentru care *eşti* răspunzător. Celălalt, om de treabă şi cumsecade, nici vorbă, e „de-a lu'„ cutare şi *suntem*, eventual, prieteni, cu pluralul reciprocităţii convenite.

Când Ileana Mălăncioiu mărturiseşte (acolo, în *Călătorie...*) despre „sufletul meu înclinat să nu prea mai creadă în minuni”, minte şi aşteaptă, copilăreşte, dezminţiri. Poeta, marea poetă, există tocmai fiindcă crede neabătut în minuni. Supraînvestirea afectivă a teritoriului politicii, cu impurităţi patetice extrem de personale şi expresive, are drept urmare în *Cronica melancoliei* densitatea contextuală şi subtextuală a frazei. Cele mai multe pagini sunt memorabile (nu neapărat „adevărate”, dar ce-i la urma urmei, Adevărul?!). Poţi fi tentat să citezi totul, te simţi constrâns la însoţiri şi înrolări şi... te aperi excesiv. Fiindcă autoarea crede în minuni şi discursul său se situează într-un teritoriu cumva supra-real. Pusă sub semnul rupturii şi al melancoliei, ambele atitudini pătimaşe, umorale, cartea tulbură imaginea (După Cioran, melancolia conduce spre „cunoaştere fulgerată, gust

pervers al identităţii şi oroare de nou”. La Milton, Satana e melancolic, adică ştie să alterneze sau să amestece râsul şi plânsul, să le alăture ironia...). Nu e poziţia unui analist imparţial, ci spovedania unei „îndrăgostite”. Motivaţiile sale sunt subiective, cristalizând (im)previzibil ca celebra creangă de la Salzburg stendhaliană. Societatea contemporană nu e supusă unei radiografii, ci unei „egografii”. Autoarea declară alintat: „nu mă pricep aproape deloc la politică” - pentru a emite îndată enunţuri tranşante, categorice, definitive (oroare melancolică din nou?!) despre tot ce mişcă (sau stă pe loc!) în politica tranziţiei şi post-tranziţiei. Declaraţia e contrazisă de insistenţa descrierilor şi disecărilor de iţe şi fiţe politice, dar e susţinută de accentul personal şi, iarăşi, nesăbuit al „partinităţii” („eu sunt *pro*...). Intelectualii la care referă textele nu sunt nicidecum o clasă omogenă. Atacaţi ori apăraţi *in corpore,* ei nu se supun dorinţei ardente de front comun a autoarei. Chiar dacă aparţin unui partid, unei grupări ori doar unei „bisericuţe”, îi caracterizează excentricitatea şi gesticulaţia obstinat centrifugă. Apartenenţa ultimă şi hotărâtoare e la propria sensibilitate, la inteligenţă, la orgoliu, diferenţă, unicitate. Cuprinderea e diferită, fireşte, iar coloana vertebrală câteodată cu accese de maleabilitate. Ileana Mălăncioiu pariază pe toate astea „militând” însă, paradoxal, pentru uniformitatea înregimentării. Firesc, când „o apariţie editorială nu mai are nici pe departe însemnătatea pe care o avea când erau cărţi mai puţine însă lumea credea mai mult în literatură”, orgoliul, vanitatea îşi cauză supape. Poate apărea chiar supărarea pe sat a ciobanului. Trecătoare.

Ileana Mălăncioiu are abilitatea şi curajul de a pune sub ochii cititorului creşterea şi descreşterea *iubirii* sale. Acesta îi simte părtinirile oarbe (sau orbite) din prima parte a cărţii. Fiindcă inteligenta, profunda, sensibila autoare plăteşte, evident, tributul entuziasmului

necenzurat faţă de cei *hărăziţi* (e vorba despre iubire!) a fi „ai noştri" şi al urii viscerale, ori măcar al resentimentului nenuanţat, primar şi nediferenţiat faţă de „ai lor", „ai celorlalţi". Împărţirea în tabere subminează intelectualitatea discursului. Altminteri nu s-ar înţelege de ce acceptă rafinata poetă derogări de la „arta cuvântului"; de ce cade în stereotipii aproape supărătoare, în încremeniri denominatoare. De ce repetă, stângaci şi încăpăţânat, aceleaşi etichete simpliste (albe şi negre), „de gaşcă", de parcă nimic, dar absolut nimic nu s-ar fi schimbat pe lume. De ce sunt atacaţi unii după criteriul „nu e cu noi, deci..." şi, dimpotrivă, sunt imaculaţi alţii cu o consecvenţă plicticoasă fiindcă adulatoare...

Ileana Mălăncioiu adoră necondiţionat şi îşi apără cu dinţii iubirea. Când „iubitul" o dezamăgeşte, are loc ruptura, dar nu e nici ea lucidă, rece, detaşată. Autoarea loveşte exagerat, cu patima vindicativă a celei părăsite.

Ceea ce stăruie însă ca o pâclă în cartea Ilenei Mălăncioiu e „orizontul politic posomorât" de după dezlănţuita bucurie de trei zile a românilor, în 1989. Poeta are o nevoie aproape obsesivă de comuniune, de „fraternitate". Ar vrea să fie *împreună*. Atitudinea sa, însă, e literară. Pledoaria e literatură. Ar putea fi adevărată, chiar este adevărată, însă cumva paralelă cu lumea pură şi simplă (sau impură şi complicată). Eseistica sa politică e utopică în măsura în care vorbeşte despre o lume organizată în imaginaţie, după reguli fantasmatice, la care lumea reală răspunde rebel, când răspunde. Interpretată atent, poate defini condiţia omului contemporan şi furniza date pentru o eventuală terapie. Supusă *aceloraşi unităţi de măsură*, indiferent de ..., sub o privire atât de atentă şi de pătrunzătoare, lumea românească de azi ar fi putut beneficia de o anamneză corectă şi necruţătoare. Aşa, diagnosticul se poate citi printre rânduri, dacă eşti dispus să diseci firul în patru. Oricum, reţin: „melancolia e un pas spre poezie" - aceasta e, poate, cheia. Poeta nu s-ar împăca

niciodată cu o existenţă „pro” şi cu un „contra” subînţeles, tiranic, limitativ. Aşteptarea „schimbării adevărate” ar avea lungimea (eternitatea) şi rezistenţa aşteptării lui Mesia în lumea creştină. Ar cere unitate de ideal prin unitate *în* ideal, fără delimitări gălăgioase „ai noştri”, „ai lor”…

Altminteri, *Cronica melancoliei* este şi o carte a trezirii, a dezmeticirii. O carte necesară care se citeşte cu folos. O fişă de observaţie plină de sugestii şi de semne de întrebare. Nevoia de „ceva simplu şi pătrunzător” a poetei, mărturisită în excelentul interviu acordat Martei Petreu (textul cel mai consistent al volumului, în care, călătorind spre sine, I.M. *ne* re-găseşte) e ceea ce rămâne dincolo de privirea adesea aburită a celei rătăcite (cum altfel) într-ale politicii. „Nu mi-am dorit, deci, niciodată să fiu bărbat. Am făcut ce aveam eu de făcut.” Da. Ceva simplu şi pătrunzător.

Revelaţiile *Gabrielei Melinescu*, 33 la număr, sunt, din unele unghiuri de vedere, o carte pre-făcută. Când „pre-facerea” înseamnă interpretare, dar şi deviere fantasmatică, facere dinainte, dar şi repetare magică a ceea ce a fost şi merită să rămână; minciună (adică poezie), dar şi suspendare nedefinită a facerii definitive. „Tot ce am văzut mai înainte s-a pierdut deja, trebuie să repetăm această zi, în una din zilele în care ni se va părea că nu trăim.” Revelaţiile sunt jurnalul de bord al acestor zile goale, în care, ca-ntr-o poezie a GABRIELEI MELINESCU, „… se roteau în umbră mirodenii/ şi o durere zburătoare sferic,/ un dialog nepăsător purtam/ cu cineva din întuneric”. Trupul de copil „sub pernă adormit” e scos din aţipire, numără „de la început încet” întâmplări anume, cu evlavia firească a rememorării: „stau în genunchi şi luminez”; „îngenunchez, în amintiri îmi e rostul”. Cartea pune laolaltă, fără o logică aparentă, *amintiri* căzute din istoria personală în cea a generaţiei, a epocii chiar - amintirea are nostalgii, melancolii, tristeţi, dar trecerea

timpului îi adaugă autenticitate, patină, o transformă în document: ceea ce povesteşti azi despre azi e a simplă întâmplare, ceea ce vei povesti poimâine despre azi e istorie -, şi *comentarii*, eseuri, şi ele atinse de aripa poeziei. Ca şi în volumele de versuri, stăruitoare este oscilaţia, uneori dureroasă, alteori desfătată de propria-i pendulare, între *nimeni* şi *pereche*. Obsesia ori, mai degrabă, dorul androginiei - androginul fiind întrupare a singurătăţii duble - este/ar putea fi marca poetei.

Învăluind mai pe-ndelete dezvăluirile Gabrielei Melinescu, sunt tentată să joc rolul glasului din întuneric, să intru în dialog. Să-mi amintesc aici că, în arabă, „rănitul” şi „interlocutorul” au acelaşi nume. Cucerită de revelaţiile poetei şi vag cârtitoare, răspund din „off” - sau, mai pe româneşte, „ţiganiadesc”, complementar şi afin, în cele din urmă. Aşadar:

Revelaţiile sunt prefaţate de o *Evanghelie a humorului*. Nu ştiu de unde bănuiala pripită că „femeile urăsc în mod deosebit cărţile lui Rabelais fără să le citească”. E limpede că autoarea iubeşte ospăţul rabelaisian, furnizând singură contra-argumente. Ea are înţelepciunea care vine din humor, dar humorul e cu totul rarefiat. Tonul singurătăţii melancolice, cu valenţe nenumărate irealizând viaţa - ca la un Emil Botta, de pildă - este specific poetei. Că „poezia e poezie şi viaţa e viaţă” e o pledoarie prefăcută. În fond, invocarea lui Rabelais are rostul de a introduce *tema* revelaţiilor: „copilăria este un teatru burlesc plin de energii pentru a inventa lumea în fiecare zi”. În acest spaţiu privilegiat al uimirii triste şi înţelepte de copil precoce se petrec toate secvenţele cărţii. Râsul nu-i la el acasă în acest teritoriu. Aici se surâde, lăsând să se înţeleagă că înţelesurile s-au aşternut în straturi nenumărate. Gesticulaţia rămâne esenţial poetică.

Să fii copil crescut printre cimitire, în vecinătatea Crematoriului şi a Abatorului şi să vezi un poet cu ochiul liber înseamnă să dobândeşti o aură. Bacovia palpită în

paginile evocării. Apariţia sa încetează o dată cu mărturisirea: „m-am purtat printre ei ca şi cum aş fi zărit o frunză din rai”. Încă vreo douăzeci de rânduri bâltesc inutil ca pentru a spulbera o vrajă, a dilua poemul venerării.

Alte „replici”: Fascinaţia epicului nu stă în *neelucidare* (aceasta e „partea” poeziei, a vieţii şi a filosofiei), ci în falsa, amăgitoarea elucidare. Deschiderea are, cred, sensul şiragului de pre-făcute elucidări posibile. Distanţa e de la întrebare la răspuns provizoriu. Apoi, „bucuria care nu muşcă” a scrierilor lui Caragiale ar fi de nuanţat. Tocmai „muşcătura” e cea care bucură: senzaţia tare a dez-pieliţării brutale. Ea ţine de terapeutică. De aici eternitatea sa. Împieliţările generaţiilor succesive încap comod pe miezul despuiat, deşucheat. Mai mult, Caragiale „face parte din şleahtă” - în asta stă puterea operei sale -, chiar dacă e lucidul ei, dez-amăgitul şi dez-amăgitorul. Tocmai de aceea.

Nuanţele hermetismului la Ion Barbu pare un bun îndreptar pentru străini. Nuanţarea „stării de hermetism” deschide spre teoria comunicării şi a interpretării, cu aluzie la enciclopedia personală a cititorului. Comentariul poetei se înalţă în câteva rânduri sobru, doct, teoretizând cu oarecare apăsare şi uitare de sine, pentru a-şi lua seama în urmă şi a înflori totul cu presimţiri şi alunecări lirice. Am chiar impresia că revelaţiile Gabrielei Melinescu sunt, ici-colo, anume generalizatoare şi cumva neterminate pentru a provoca dialogul. Sunt, astfel, fragmente dintr-un tratat despre ieşirea din fatala singurătate şi din muţenie. Textele provoacă replici, cheamă. Când poeta (şi plasticiana) vorbeşte despre poezia nonfigurativă (asemeni picturii şi muzicii, de ce nu?), de exemplu, cuvintele ei spun altceva decât spun. Fiindcă e limpede că „nuanţa inefabilă” nu exclude nici înţelesul, nici mesajul. Că absenţa flagrantă a concretului tradiţional nu e sinonimă cu non-sensul...

Trecutul înseamnă, pentru Gabriela Melinescu, viaţă

şi lecturi. Întoarcerile pe propriile urme când „băsmuiesc” despre altădată, când „băsnesc” pe marginea unor staturi istorice. Poeţi, pictori (Baudelaire, Rafael, Bosch, Van Eyck, Chagall etc. etc.) sunt desenaţi cu o plăcere evidentă, fraza imitând pensulaţia, cuvintele colorându-se în joc de lumini şi umbre. Reţin, în treacăt, o curioasă, nedefinibilă obsesie pentru morţile ciudate. Poeta lucrează cu instrumentarul unui arheolog-poet. Din cioburi *reale*, concrete, bine cunoscute, reconstituie în voia imaginaţiei „vasul” întreg, aşa cum a fost ori ar fi putut să fie: „trecutul, ca un caleidoscop cu cioburi mişcătoare, se roteşte într-un sens imprevizibil, niciodată la fel”. Ne-trăiri sunt chemate să trăiască. O ficţiune (halucinaţie, vis) e orice călătorie. Locurile reale se schimbă, neschimbate sunt numai locurile memoriei, întrupate paralel cu „realul” şi suportând remanieri.

Îndrăgostită de cuvinte - „mai presus de orice iubesc cuvintele, cuvintele cu sens de sine stătător în afara altor sensuri, cuvintele-univers. Ah, şi neputinţa noastră naturală de a deosebi bine lucrurile unele de altele şi încercarea noastră disperată de a le defini cu ajutorul cuvintelor, adică de a face din sensuri bine exprimate un sens mai generos, mai aproape de înţelegerea omenească” -, Gabriela Melinescu „pygmalionizează”, ca un profesor Higgins, prin „măhălăli”, evocând rostiri personalizate, şi deplânge înaintarea tot mai mută, mai mecanizată a veacului: „se lasă un amurg peste curtea noastră veche, vine ceva nou pe care habar nu avem de unde să-l apucăm”.

Frecvenţa cu care descopăr în cărţile din urmă ale contemporanilor noi trimiteri la basmul *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte* ar putea fi simptomatică (vezi la Mircea Muthu ori la Ion Mureşan). Pentru Gabriela Melinescu „Valea plângerii” ar fi calea re-intrării în umanitate prin asumarea tristeţii, a limitei. Prin recuperarea sentimentului ca dimensiune umană *sine-qua-*

non, se pot descifra semne că secolul 21 ar putea fi, într-adevăr, poetic, cum îl visa Marcuse. O eră a poeziei, a atitudinii poetice în stare să redea eului unicitatea şi să-l împace cu Lumea.

Mă opresc aici doar fiindcă s-a făcut târziu. Ar mai fi multe de povestit cu revelaţiile Gabrielei Melinescu. Semn că sunt „adevărate”. Sau „adeverite”.

Viaţa ca o corectură. Ziaristă de eşalon fruntaş, autoare a romanelor *Balada celor rău iubiţi* (1973), *Mai multe inele* (1979), *Muntele de pietate* (1983), *Cumpărătorii* (1985), care au scos în evidenţă mai degrabă calităţile ziaristei, ochiul ei scrutător, predispus la izolarea din cotidian a detaliului semnificativ, capabil să facă măcar legendă de nu istorie, TIA ŞERBĂNESCU semnează acum un roman/egografie de o factură cu totul specială, în care autorul renunţă la obligaţia disimulării, se arată pe scenă şi-şi rosteşte răspicat indicaţiile regizorale, arta fragmentului, a mozaicului aparent neorganizat, aleatoriu ca viaţa însăşi, fiindu-i instrument supus şi extrem de propice. *Femeia din fotografie. Jurnal 1987-1989* (2002), carte dedicată *Mamei* cu o ambiguitate pe care, abia citind romanul, o descoperi unde credeai mai puţin că încap ambiguităţi. Refuz s-o citesc ca pe un jurnal asupra căruia nu s-a intervenit înainte de publicare. Nu fiindcă n-aş fi în stare s-o cred pe autoare, ci fiindcă nu mă interesează nicidecum asemenea precizări. Scrisul este sau nu este document funcţie de adevărul nedatat/nedatabil pe care îl conţine şi exprimă. O scriitoare de subtilitatea incomodă a Tiei Şerbănescu nu-şi poate întemeia discursul „pe bune” pe astfel de amănunte şi şmecherii. De aceea, să spun aici că, oricât de bine intenţionat şi elogios, cuvântul înainte semnat de Dan Cristian Turturică n-ar fi avut darul să mă îndemne la lectură dacă aş fi luat cartea „la rând”, pagină de pagină. Noroc că nu l-am citit decât la sfârşit. Căci sintagme precum „mecanism abrutizant”, „demonstraţie pedantă”, „maximă luciditate”, „putreziciunea vremii”,

„devastatoarele consecinţe” au, deja, darul să mă alunge. Descrierea nu mi s-a părut „sufocantă”, ci expresivă şi fină, cenzura e pentru autoare un concept complex („cea interioară, care-mi interzice să mă apropii prea tare de propriile mele intimităţi; a doua mă obligă să păstrez tăcere asupra intimităţilor celorlalţi; a treia nu-mi dă mână liberă să vorbesc despre ce se întâmplă în jurul nostru”), nicidecum un motiv masochist. Un text escortă inabil şi bătrânicios, ca să mă limitez la eufemisme, la o carte de uimitoare tinereţe-matură şi flexibilitate-necruţătoare. Dincolo de o oarecare predispoziţie cârtitoare, care o deconspiră pe ziaristă (ziaristul e, inevitabil, prin chiar cerinţele profesiunii sale, un ins pripit, obligat să tragă concluzii înainte de a avea dosarul pus la punct de trecerea unui anume răstimp, să exagereze cu bună ştiinţă pentru a crea eveniment acolo unde pare să fie o simplă, trecătoare întâmplare, să comenteze adesea ca un extraterestru căci e absurd să crezi că e la zi cu bibliografia tuturor temelor pe care le dezbate, totuşi, profesoral), Tia Şerbănescu e în această carte nu ziarista, ci „femeia din fotografie”. Editura Compania (pe Adina Kenereş am pariat de mult, iar Petru Romoşan mi-a fost, o vreme, elev incomod, mustind de promisiuni rebele), dacă ea e vinovată, a găsit o copertă excelentă. Ea conţine, nu întâmplător, îmi place să cred, două personaje distincte: în colţul din dreapta, colorată, la pândă, cu ochii pe cotidian, Ziarista în carne şi oase, aş zice; în *background*, secondând-o implacabil şi pe cea colorată, Scriitoarea. Într-o sepia atemporală, ne-datată, adică, gata să spună despre ceea ce a privit îndelung, a moştenit şi e gata să transmită mai departe, a întrevăzut dincolo de cotidian şi la o distanţă ruminantă de semnalmentele unei epoci anume. Această Tia Şerbănescu face autobiografie cu îndrăzneala reţinută a martorului deloc indiferent la nuanţe. Deşi aflăm o sumedenie de amănunte câteodată ţinând de culisele unei vieţi, nu ni se pune pe tarabă nicio

intimitate. Aceasta poate fi descifrată din enunţuri tăioase, vag didactice, din modele şi contra-modele comentate mereu înalt, niciodată coborâte până la bârfa picantă. Această Tia Şerbănescu îşi povesteşte prietenii şi ne-prietenii cu acelaşi ton… ardelenesc, aş spune, dacă nu m-aş teme de acuzaţia de părtinire zonală. Altfel spus, nici în cazul lor nu dezvăluie intimităţi, ci schiţează, cu remarcabilă ştiinţă a detaliului semnificativ în ordine umană, portrete memorabile. Tot această Tia Şerbănescu ignoră cenzura care nu-i îngăduie să spună deschis ce crede despre timpul prezent (1987-1989), şi spune printre rânduri, dorindu-şi să nu i se pretindă să-şi demonstreze curajul. Adică, să nu i se ceară, ei, scriitoarei, să apeleze la alte arme decât cele care-i sunt proprii ori să mimeze fapta curajoasă, dacă bine am priceput mesajul. Fiindcă în portretul scriitorului adevărat intră şi o doză de înţeleaptă răbdare, o înţelegere superioară a devierilor inerente istoriei omeneşti, o cunoaştere mai adâncă a rosturilor celui care om al faptei nu este. Vistiernic al fiinţei, scriitorul are grijă nu să nu se întâmple, ci să nu se uite cele întâmplate. Căci din această ne-uitare se poate ivi, uneori, leacul pentru o comunitate: „N-o să spun cum am trecut prin ele [diversele alarme şi lucruri alarmante] pentru că nu merită. Atâta minte am şi eu ca să-mi dau seama că toţi cei care consemnează catastrofele o fac degeaba. Întâi, pentru că s-a dovedit că nimic nu poate să le oprească dacă trebuie să se întâmple; şi al doilea, pentru că e clar că nimeni n-a învăţat nimic din ele”. Ideea cu învăţatul din experienţe trebuie să fi fost a unui bărbat, glumeşte sec autoarea, amintindu-mi de sclipitorul Mark Twain care credea acelaşi lucru, fermecat de dexteritatea cu care viaţa te atacă mereu pe partea neexperimentată („există ceva dornic de pierzanie în fiinţa noastră, şi acel ceva îşi face cheful până la urmă, oricâte măsuri înţelepte am lua.”).

Prin urmare, din cartea Tiei Şerbănescu poţi afla câte

ceva despre „epocă”, chiar în pragul destrămării ei. Despre puţinele semne la vedere ale acestei iminente destrămări. Dar afli mai ales despre destine legate de al autoarei, despre cum pot folosi acestea ca revelatori ai condiţiei umane, despre legi funcţionând pe deasupra tuturor epocilor. Aleg câteva, fireşte pe cele care fac parte şi din *decalogul* meu, într-o descriere întâmplătoare pe care mi-o doresc invitaţie la lectură.

Înainte de toate, un motiv care revine insistent şi se rosteşte din cele mai diverse perspective este cel al pariului pe inteligenţă. Nu pe deşteptăciunea şmecheră, ci pe mintea dată omului ca să vadă în jurul său, oricât de incomode ar fi priveliştile: „N-am cunoscut niciodată oameni cărora gândirea să le facă vreun rău deosebit; mai degrabă absenţa gândirii sau, poate, o gândire incorectă să-i fi pierdut sau să le fi accelerat pierderea de sine”. Fără nicio îndoială, experienţe din propria biografie au accentuat o anume atitudine faţă de cei ce abdică de bună voie de la condiţia de om care gândeşte, dar repetatele aduceri în pagină ale chestiunii se explică şi prin stridenţa exemplului oferit de atât de mulţi dintre semeni, cu o nesăbuinţă punând în pericol bunul mers al comunităţii, nu doar al minţii lor împotmolite în alcool: „Mai toţi au ajuns la ultima expresie a existenţei pe acest pământ, s-au redus într-un mod care ar trebui să stârnească şi mila, nu numai dezgustul, şi au revenit la primul sistem de semnalizare: ţipă, plâng, lovesc, urlă. [...] Aceste vieţi de orbi care bâjbâie în căutarea unor sticle nu mai aparţin de mult vieţii propriu-zise. Sunt altceva, şi nu doar simple ratări”. „Oricum ar sta lucrurile şi cu riscul de a părea încuiată, tot nu pricep de ce aleg oamenii de bunăvoie să-şi piardă luciditatea, fie şi pentru un ceas-două sau mai multe [...] Grotesc în acest tablou [al beatului criţă] nu e atât spectacolul indivizilor reduşi cu bruscheţe la tot răul ascuns în ei, cât consimţământul la această pierdere de control asupra singurului lucru pe care îl mai avem în mod

sigur”.

Apoi, cu o frecvenţă inevitabil asemănătoare („nu pot să nu observ, cu oarecare umilinţă, ce puternic e misoginismul globului pământesc”), Tia Şerbănescu atinge problema spinoasă a raporturilor dintre sexe. O face de pe poziţia femeii inteligente şi dez-încântate, în stare să vadă prejudecăţile la lucru şi acolo unde abilitatea îndelung exersată a perspectivei falocratice ştie să adauge sulemeneli egalitare şi corecte politic. Se pot desluşi adesea, printre rânduri, amănunte ale tensionatei condiţii feminine într-o ţară socotită de statistici occidentale printre cele mai misogine. Tia Şerbănescu are curajul de a crede *altfel* decât o tradiţie împotmolită în comode prejudecăţi într-o sumă întreagă de probleme. Vorbe frumoase despre „sfânta” instituţie a familiei, despre singurătate şi independenţă, despre moarte şi datorii filiale sunt spulberate cu gesturi calme şi nete, în sentinţe nicidecum suficiente, ci îndelung rumegate, cântărite cu o minte obişnuită să nu se lase amăgită: „Există cazuri în care viaţa cu un părinte nepotrivit e mult mai aberantă decât fără el[…] Am simţit întotdeauna şi, oricât de ciudat ar părea, încă de copil, că niciun tată nu ştie «ce e aia rău şi ce-i aia bine». Se vede cu ochiul liber”. „Şi independenţa nici nu prea există. Ceea ce numim aşa sunt schimbările de stăpâni sau intervalul dintre ele. Lucrul e valabil şi pentru bărbaţi, slavă Domnului. I-am studiat suficient ca să-mi dau seama că sunt mult mai slabi moralmente decât femeile, iar această concluzie a fost departe de a-mi produce vreo bucurie, pentru că era limpede că nici dinspre partea lor nu se întrevede posibilitatea vreunui sprijin adevărat.”

Epoca agonică pe care o acoperă jurnalul - să spun încă o dată, fără nicio secvenţă datată, care să-şi fi pierdut valabilitatea prin trecerea timpului! - o învăţase deja pe autoare că adevărul e o vorbă frumoasă ori, cel mult, o frază electorală, nicidecum ceva la îndemâna oamenilor, căci „există întotdeauna o impuritate care aparţine

prezentului şi care tulbură apele, şi aşa nu îndeajuns de limpezi, ale trecutului, oricât de aşezat ar părea el”. Privită de la o distanţă înţeleaptă, istoria lumii îşi deconspiră monotonia şi inerţiile: „Ar reieşi de aici că secolul nostru nici nu se deosebeşte, în definitiv, de celelalte, ci le repetă doar erorile, cu mai multă experienţă, cu rafinament şi cu alte mijloace”. De aceea, secvenţele de dosar al restricţiilor şi agasărilor pe care le-a avut de îndurat ziarista, prea lucidă pentru vremuri mereu tulburi, nu au nimic din lamentările atâtor „victime” descoperite „după război”, nimic revendicativ. Ele înregistrează atent ca să nu se uite. Protagonista nu speră despăgubiri fiindcă ştie foarte bine că prezentul nu poate plăti pentru trecut decât prin abuzuri de semn schimbat. Trecutul nu se plăteşte, ci, în cazurile fericite, se înţelege şi se asumă, ca un *memento*.

Într-o vreme a aparenţelor, a fardărilor grăbite şi interesate, Tia Şerbănescu îşi declară iubirea pentru lucrul bine făcut, încrederea în binele care ţi se promite după truda amestecată cu dăruire, preţuirea pentru omul adevărat, indiferent pe ce treaptă socială s-ar afla: „Cine nu-şi ia în serios meseria n-are cum să-şi ia în serios viaţa”. „Tuturor trebuie să le recunoaştem importanţa, şi nimic nu-mi stârneşte mai rapid admiraţia decât un lucru făcut cum trebuie”. Să mai adaug fina pledoarie în favoarea „cetitului” şi, indirect, neîncrederea în previziunile apocaliptice vizavi de destinul cărţii („Le datorez mult cărţilor. Ele m-au apropiat de viaţă mai mult decât viaţa însăşi”), pagini excelente despre modestie şi orgoliu, despre patima scrisului, despre pată cu întreaga ei filosofie (!), despre prostie, despre literatura vremii, despre cantitatea de simţire conţinută de scrisul unora sau altora dintre contemporani (Nicolae Manolescu se bucură de o atenţie deloc confortabilă!). Într-un cuvânt, o carte cu care poţi sta de vorbă cu sentimentul, tot mai rar astăzi, că n-ai pierdut vremea.

Un fel de „*Teritorii*”. Am terminat de citit ultima pagină a cărţii lui RADU ŢUCULESCU, *Aventuri în anticameră* (2001) şi m-am surprins mormăind ardeleneşte: „Fain!” Mi se mai întâmplase ceva asemănător cu mulţi ani în urmă, când am citit *Teritorii*-le profesorului Mircea Zaciu. Acelaşi sentiment că tocmai încheiasem o experienţă plăcută, că asistasem la spectacolul (scânteietor, adesea) al unei personalităţi şi că autorul mă viza chiar pe mine, într-o complicitate încântătoare. Cărţile bune îmi dau mereu acest sentiment, şi el, bun: că eu, cititorul, contez, că autorul cu mine stă la taclale, mie mi se destăinuieşte, oricât de multe persoane distincte ar însemna acest „eu”. Fireşte, asemănarea n-o duc mai departe de acest sentiment al meu (deşi am crezut mereu că, între cărţi, sunt posibile cele mai neaşteptate asemănări!) şi de, în plus, vaga perplexitate critică de după lectură: „În fond, ce am citit?” Cartea nu are niciun subtitlu. O defineşte, însă, foarte larg şi, tocmai de aceea, exact, deopotrivă, Colecţia: *jurnale, memorii, note de călătorie,* adică, ODISEU. *Aventuri în anticameră* e un jurnal intersectat de secvenţe memorialistice şi de note de călătorie, însă toate atât de abil imbricate, încât construcţia finală îşi pierde fragmentaritatea, oricât de marcată, altminteri, în pagină, şi „dă” un roman autobiografic alert, picant, dezinvolt, de o gravitate mereu gata să izbucnească în hohote de râs molipsitoare, cu şăgălnicii ironice, comentând avizat şi implicat cele mai diverse şi mai actuale feţe ale lumii de azi şi ieri, însă neuitând să-şi joace neimplicarea, cu o prefăcătorie ţinând de „fiziologia” artistului care se respectă. Amintirile personale, îmbrăcate, de obicei, într-o haină metaforic-lirică menită, culmea, să păstreze distanţa şi să scoată confesiunea de sub primejdia sentimentalului ieftin ori a melodramei, răspund în canon subtil faptelor diverse inserate paginii cu poftă de povestitor înrăit şi de moralist deghizat. Amănuntele turistice, capcană mortală pentru

autorii-fără-har-de-note-de-călătorie, sunt şi ele dozate cu o stăpânire a detaliului semnificativ care trădează reporterul profesionist. Multi-profesionist. Absolvent de Conservator, instrumentist al Filarmonicii clujene, prozator ingenios („inconformist, incomod, incisiv, ambiţios" îl descrie Ion Simuţ pe coperta IV, numărându-l printre „scriitorii români contemporani de excepţie"), cu un umor exersat de personajul în carne şi oase ce se află spre desfătarea mulţilor amici (e calitatea esenţială a numitului Radu Ţuculescu: această veşnică şi deloc obositoare bună dispoziţie, zâmbetul şi povestea proaspătă cu care te întâmpină, felul în care refuză, cu discreţie şi înţelepciune, să pretindă celuilalt un umăr de plâns necazuri personale - de care, nicio îndoială, nu duce lipsă -, aerul că se bucură de întâlnire şi crede de cuviinţă să umple clipele, orele, chiar, de împreună petrecere cu ce are mai bun şi mai durabil în el...), traducător de literatură elveţiană, om de Radio şi de Televiziune plin de idei, Radu Ţuculescu (nici măcar numele nu-i e întâmplător, culorile umblându-i, cel puţin deocamdată, tăcut prin vene) semnează, aşadar, o pseudo-carte de călătorie. Pseudo, căci ficţionarul care este nu se poate nicidecum mulţumi cu pura şi simpla înregistrare de impresii turistice şi răzbate mereu la suprafaţa paginii organizând-o, hărţuind-o, silind-o să vadă dincolo de aparatul de fotografiat, să facă paşi înainte şi înapoi, să insinueze parşivenii atitudinale, să mimeze apartenenţe şi părtiniri, în fine, să nu-şi lase nicio clipă de răgaz şi să-l silească şi pe cititor să-i ţină isonul cu tot ce ştie despre subiect ori i se pare, dintr-o dată, că ştie, somat cum e la tot pasul de exuberanţa călăuzei.

Mai concret, cartea începe cu un capitol consistent despre Elveţia: *Hoţul de imagini (jurnal helvetic)*, urmat de *De cinci ori Amsterdam*, *Ciprul de Nord*, *Oare, marţi, e Belgia? (însemnări de turneu)*, *Oamenii şi ţinutul lui Bourguiba (jurnal tunisian)*, *Sub semnul marelui Hapi (jurnal egiptean)*, *Scorpionul galben. Aventurile* lui Radu

Ţuculescu se întâmplă „în anticameră” nu doar fiindcă Elveţiei i se acordă un spaţiu privilegiat, iar cartea are ca moto cuvintele lui Rilke: *„Elveţia este anticamera lui Dumnezeu”.* Autorul utilizează „anticamera” ca procedeu arhitectonic. Altfel spus, dă senzaţia de lungă, răbdătoare aşteptare într-o săliţă prin care trec, în care intră şi din care ies, aparent în voia hazardului, ţări, peisaje, oameni cu biografii diverse (cei mai mulţi, singuratici, scoşi o clipă din izolarea lor creatoare, chemaţi să se alinieze într-un mic dicţionar subteran de literatură, muzică, pictură, sculptură), amintiri din propria viaţă, poveşti senzaţionale auzite de la unul ori de la altul, secvenţe de dialog, scrisori extrase din arhiva personală, mici interviuri încrustate în materia generală, proze inedite, detalii privind o atitudine, o impresie, o opinie, mini-eseuri pe teme de artă şi societate etc. Toate acestea, cu totul independente şi indiferente unele faţă de altele, sunt convocate să participe la conexiuni improvizate cu o artă a spontaneităţii şi suspansului ţinând de dexterităţi, le-aş zice, regizorale. Retina celui din anticameră e martorul tuturor şi locul miraculos de întâlnire. Ce afli de la R.Ţ.? Că o sală portocalie miroase a portocale şi alte asemenea fineţuri poeticeşti care condimentează miraculos cel mai banal dintre detalii. Că râul Aare cu apa lui rece (care „mă zgârie fără a lăsa urme, se răsteşte la început, mă dojeneşte cu reţinere, precum mama în copilărie”) poate fi pretextul unei pagini de stranie visceralitate, argumentând ea singură mărturisirea „dacă aş fi putut alege, cu siguranţă mi-aş fi trăit viaţa în apă”. Dar argumente pot fi găsite nenumărate, invitând la psihanalizarea acestei fiinţe acvatice pentru care „un oraş fără poduri e un oraş mohorât, fără vlagă, trist”, memoria se răsuceşte precum un animal în culcuş şi se trezeşte „o dată cu marele fluviu”, o statuie, „Helvetia călătorind”, îl impresionează peste măsură nu doar fiindcă pare aşezată în nemişcare pentru eternitate (precum „plimbăreţul” aşezat tihnit şi temeinic

cu o carte în mâini, emblema unei colecţii editoriale franţuzeşti!), ci fiindcă şade „direct pe marginea podului, are picioarele goale şi priveşte cu melancolie şi tristeţe curgerea valurilor”. Mai afli cât de fine pot fi comparaţiile atunci când totul pare la fel, adică, mai exact spus, cât de mult înseamnă mica diferenţă. Astfel, scriitorii elveţieni au mari probleme cu indiferenţa statului şi a publicului faţă de carte şi literatură, ba chiar aceleaşi probleme ca la noi, atâta doar că diferit e nivelul de trai la care se îndură aceste diferenţe. Pescarul elveţian seamănă cu unul de pe malul Mureşului, „singura diferenţă este că pescarul elveţian, când şi-a agăţat cârligul în coroana castanului, nu a scăpat nicio înjurătură”. Toţi preoţii seamănă teoretic între ei, dar nu-i nicio asemănare între preotul francez care-şi învaţă cu umor şi plin de viaţă enoriaşii să cânte şi prelatul dintr-o maşină neagră cu numărul Roma 1, care priveşte cu dispreţ, „cu o silă, o scârbă evidentă clară, ostentativă faţă de tot ce mişcă şi respiră în jurul său”. Mai afli despre „marele orgasm european” al Europei unite, despre creatori valoroşi care pariază pe mesajul civic implicit al creaţiei lor şi nu ţin neapărat să se înroleze direct în bătăliile orei istorice, fiindcă nu ţi se poate pretinde „să mergi la toate nunţile”. Într-un cuvânt şi pentru a-l lăsa pe cititor să descopere el însuşi cartea, să-l citez chiar pe autor: „Şi începură destăinuirile-poveşti ori poveştile destăinuiri, într-un carusel multicolor, cu explozii de râs, precum nişte mici petarde, şi ne-am descoperit gusturi comune, în timp ce în jurul nostru roia un amestec pestriţ de subiecte pe care le atacam într-o aparentă dezordine şi lipsă de discernământ”

[Dincolo de toate astea, câteva note sună rău şi nu se poate să nu le remarci când e vorba despre un autor cu auzul fin care scrie, de obicei, cam aşa: „Ştii, n-am prea studiat în ultimele zile, se scuză ea pe un ton de romanţă beethoveniană, iar eu adopt o poză ŕ la Berlioz ţi-i spun...” De precizat că vina pentru „notele” despre care vorbesc e

mai degrabă a redactorului/corectorului editurii, nemenţionat în casetă. Oricum, a rămas „pleonasm” într-un loc unde despre „plagiat” se vorbeşte, se face o „rezervaţie” în loc de „rezervare”, ceva rău se petrece „datorită”, nu „din cauza”... Şi alte asemenea fleacuri de luat în seamă de cârtitori...]

Un* efect *de durată. Am refuzat mereu să gândesc portretul Profesorului în termeni aniversari. E un nonsens să celebrezi, la dată fixă, permanenţe. Pentru a fi cândva fulger, zicea cineva, se cuvine să te supui îndelung la condiţia, nicidecum minoră ori la îndemâna oricui, de nor. Nimic agitat şi strident, „apucător” în biografia unui om destinat a plămădi un *efect* de durată. MIRCEA ZACIU nu este un *caz:* orice caz poate fi prefăcut, cu un strop de efort, în singurătate, poate fi izolat şi descris critic. Şi nu doar sistemul poartă vina acestei posibile prefaceri... Profesorul are de partea sa verticalitatea şi adâncimea, o distincţie nesilită impunând o distanţă vibrantă, care-şi subminează discret rigorile, şi o potrivire secretă, nu neapărat mărturisită, a paşilor. Mai tinerii îl înconjoară de câteva decenii nu ca urmare a unei atrageri calculate, premeditate, ci din sentimentul că au de-a face cu un *centru* care îngăduie gesturi centripete sau centrifuge, dar niciodată uitarea. O întâlnire cu Profesorul, oricât de scurtă, de „domestică” şi fugară în aparenţă, lasă urme. Subţirimea de lamă de oţel a staturii sale, ochiul, care nu abdică vreodată de la îndatorirea privirii lucide, *prezente,* despică platoşe şi subterfugii, fisurează complaceri de sine, *întreabă.* Întâlnirile, aievea ori prin mijlocirea cursurilor şi a cărţilor sale, nu înseamnă nicidecum complicitate, cârdăşie. Nu vindecă de singurătate („A cunoaşte, a înţelege, a iubi, a apăra - cobori toate aceste trepte mereu singur?”), nu te absolvă de nelinişti şi îndoieli, ci le pune într-o lumină proaspătă, pură, sticloasă şi incomodă, te reîncarcă, aşadar, cu toate răspunderile („Oare de ce au unii nevoie, mereu, să vină cineva

dinafară, să le «redea» şi să le «dezvolte» personalitatea?” se întreabă, numind astfel unul dintre izvoarele fanatismelor ce sfâşie lumea contemporană). Am desprins cele câteva rânduri de mai sus dintr-o carte, *Teritorii*, apărută - descopăr acum, recitind-o - în nici patru mii de exemplare, în 1976, la aproape un deceniu de la consumarea unei călătorii prin mai multe ţări occidentale. Fără să-şi retuşeze retrospectiv impresiile, autorul se detaşează mărturisit de cel ce fusese şi, probabil, ar face-o astăzi încă o dată. Pentru mine, însă, a fost o surpriză de proporţii, reînnoită zilele acestea. Îmi reproşam atunci, în 1976, că, în anii studenţiei mele - ani în care se petrecuse călătoria Profesorului (1967-68) -, nu izbutisem să bănuiesc, în spatele ochelarilor fumurii şi dincolo de răceala aristocrată a vestimentaţiei, o adevărată vocaţie a dialogului şi a dăruirii, o tensiune molipsitoare, o nevoie ardentă şi atent întreţinută de exod şi de, iarăşi, înrădăcinare, o existenţă în cumpănă, „fără spaimă salutând orele viclene”, dar trăind-o pe fiecare într-o strădanie exemplară de a iubi viaţa „când toate sunt cu susu-n jos”. Desigur, mărturisesc, senzaţia că descopeream un Om era înlesnită şi de un amănunt biografic, tot atunci în 1976, aflat: cu rădăcini în Maramureş şi îndrăgostit de ţinuturi sibiene (cele două zone ale obârşiei mele), Profesorul îmi era, inevitabil, aproape.

Teritorii. Anul 1968 este unul, din mai multe unghiuri de vedere, istoric şi premonitor. Profesorul avea, la abia patruzeci de ani, toate antenele în perfectă stare de funcţionare. Observaţiile sale, directe ori reperabile printre rânduri, erau atunci, şi sunt şi astăzi, valabile. „Primăvara studenţească” occidentală scormonea răni ce riscau să se cronicizeze („Copilăroşi şi derutaţi, ei par să aştepte o religie şi nimeni nu le dă măcar o credinţă”), tot aşa cum, „miracolul românesc” era deja resimţit ca simplă şi primejdioasă butaforie: „Ţăranii din Gura-Râului zic «veac» pentru cursul vremii; când plouă, mă compătimesc

că am nimerit «veac rău». Veacul păstrează pentru ţăran (şi ce altceva e Codru-Drăguşanu?) exclusiv sensul de *crug al vremii.* Eminesciana «uriaşa roat'a vremii» are tot înţeles strict cosmic, din care istoricitatea e cu totul absentă. Blaga avea dreptate să susţină că am trăit într-o infra-istorie, într-un Timp pur, netulburat, cum numai proza sadoveniană mai păstrează în zilele noastre. Azi, însă, *veac, epocă* au un coeficient în plus, înfipt în vreme ca o căpuşă nesătulă…”

Profesor timp de cinci semestre în trei universităţi vestgermane, naratorul „nu e un turist pur şi simplu, ci exponentul unei culturi ajuns temporar într-o altă ambianţă spirituală”. Privirea sa interiorizată, contaminată de ispita confesiunii şi conştientă de masca pe care orice formă de jurnal o presupune, privirea, aşadar, dimpreună cu o memorie bine mobilată supun toate experienţele contactului cu altă lume *probei* peisajului (de o circularitate - care este şi a naratorului - salvată cubului oprit în margini solide, rigide, încremenite: „Noi, dimpotrivă, suntem într-un continuu dialog cu natura. Ne certăm, o implorăm, o blestemăm, o iubim mai întotdeauna, nu putem trăi fără ea. E ca o căsnicie cu eternitatea”), dar şi, de fiecare dată, firesc şi incitant, în pagini de o surprinzătoare densitate plastică, probei cărţilor citite. „Singur, închis în cuvinte ca într-o carceră”, ştie să transforme singurătatea eruditului într-o spumoasă, uşor atinsă de melancolie, petrecere. Nu se numără printre „acei oameni învăţaţi care nu vor înţelege niciodată că adevărul e şi taină”. Merită să fie recitite *Teritoriile*. Anul 1968 se decupează din însemnările Profesorului cu multe dintre rădăcinile sale ascunse, dar lasă vederii şi aburite imagini dinspre viitor. Viitorul care este, deja, prezentul nostru.

Când un istoric literar, un critic de talia Profesorului Mircea Zaciu semnează pagini de necurmată frumuseţe, se spune, îndeobşte, că răzbat la suprafaţă frânturi ale unei

voci lirice ratate, înăbuşite. În *Teritorii,* Poetul convieţuieşte paşnic cu eruditul, proiectând în *taină* toate adevărurile extrase doctelor arhive. Iată o frază înfiorată care ar putea fi motoul cărţii întregi: „Stăruia în mine o neînţeleasă bucurie foarte tristă...”

Sau: „Acum când ne-am pierdut toate iluziile şi când ne tăvălim într-o tristă realitate” (C. Negruzzi, citat într-un interviu din 1990), acesta din urmă mai degrabă potrivit *Jurnalului.* Câteva secvenţe din *Departe/aproape* (Colecţia Akademos, ultima sa carte antumă) pot servi de îndreptar pentru a înţelege situarea diaristului faţă în faţă cu lumea prin care a trecut: „M-am dezvăluit arareori şi cu parcimonie. Poate şi din această pricină am fost judecat cu măsuri aproximative”; „Sunt superstiţios, recunosc. Lumea e în adevăr plină de *semne*, ea e, parcă mai mult ca oricând, dominată de iraţional. Paradoxul e că eu rămân o persoană care crede în *raţiune* şi în necesitatea ei, fiind totodată obligat să mă confrunt cu imperiul iraţionalului, care nu e numai împrejurul meu, în afara mea, dar în mine însumi, chiar”; „Revenind la creaţia propriu-zisă, ea nu poate să fie revigorată decât din interioritatea noastră, din pasiunea noastră, din dragostea noastră pentru ethosul românesc [...] Fără a iubi cu adevărat lumea noastră românească, fără a ne identifica pasional cu ea, nu vom reuşi să-i făurim imaginea (de ieri şi de azi) în materia eternă a artei”;

„Suntem un popor care supravieţuieşte prin speranţă. Sperăm mereu în mai bine, chiar când în locul lui vine «mai-răul». La urma urmelor, speranţa e o formă a decenţei noastre. E indecent să disperi!”; „Venerez spiritul transilvan, ale cărui manifestări - de la Şcoala Ardeleană la Blaga - au însemnat adevăratul proces de modernizare, occidentalizare şi integrare a noastră într-o Europă a spiritului.” Om de lume închis în sine (*Scrisori nimănui*, 1996), un lucid încrezător în *semne*, european îndrăgostit de rădăcinile sale ardelene (*Ca o imensă scenă*

Transilvania..., 1996), Mircea Zaciu poate fi resimţit, în *Jurnal* (4 volume, 1993-1998), şi ca entomolog atins de perversităţi, cum îl vede Octavian Paler, dar, cum tot el adaugă, avem de-a face cu „portrete extraordinare, de mare prozator”, cu „o pulbere de detalii expresive care-l apropie de un roman frescă, fără să piardă din valoarea sa de document excepţional.” Pe de altă parte, cea mai exactă caracterizare a felului de a scrie jurnal al lui Mircea Zaciu mi se pare a lui Laurenţiu Ulici, care îi prevedea destinul de „cea mai agresivă operă de ficţiune a unui scriitor român”. Profesorul transcrie *tot* cu o sinceritate aproape insuportabilă, dar o face conştient de faptul că transcrierea, trunchiată, oricât de amănunţită ar fi, introduce o presiune pe care realitatea nu o are ori nu e conştientă de ea. Mici gesturi diurne traduse în cuvinte expresive (talentul de prozator e neîndoielnic) devin cu totul altceva şi intră în relaţii pe care nici nu le bănuiau. De aceea, e de comentat între ficţiune şi document, cu precauţiuni cerute de această teribilă cumpănă a oricărui jurnal, în cele din urmă. Opera de ficţiune (pură, era să zic, uitând o clipă că puritatea e un atribut străin oricărei interpretări) alege, selectează din magma trecătoare a zilei şi recompune sensuri, structuri coerente. Jurnalul eternizează şi dă greutate unor fleacuri cotidiene pe care le trec cu vederea protagoniştii înşişi, iar istoria mare nu le reţine în niciun fel. Protagoniştii, unii, se pot burzului, cum au şi făcut-o, iar istoria, când va dori cu adevărat să afle cum a fost în jumătatea ultimă de secol, va avea nevoie de însemnările Profesorului.

Şi:

NICOLAE BREBAN, *Confesiuni violente; 1999; Stricte amintiri literare*, 2001; DINA COCEA, *Dezvăluiri crepusculare*, 1998; VICTOR FELEA, *Jurnalul unui poet leneş.* 1955-1993, 2000; GELU IONESCU, *Copacul din câmpie*, 2003; IOANA EM. PETRESCU, *Molestarea fluturilor interzisă...,* ediţie Ioana Bot, 1998; MARIANA

ŞORA, *Cenuşa zilelor. Jurnal*, 2003, CORNEL UNGUREANU, *A muri în Tibet. Jurnal*, 1998;

CRITICĂ, ESEU

Don Quijote şi Clujul literar. DIANA ADAMEK debuta editorial în 1991 îngrijind, în colaborare cu Ioana Bot, volumul *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*. Debutul individual şi-l face în 1995 cu volumul *Trupul neîndoielnic* (Col. Akademos), culegere de eseuri pledând în favoarea limbajului *viu* („Metaforei cărţii pe care o citim pentru a cunoaşte natura vine să-i răspundă, ca din oglindă, inversându-i sensurile,... aceea exprimând ideea, mai adâncă poate, că limbajul rezidă în plante, pietre, animale, în configuraţiile astrale sau chiar în trupul uman. Iar el înseamnă formă şi devenire, desen şi mişcare.") şi luându-i drept martori pe Virginia Woolf, Ernesto Sábato, M. Blecher, Borges, Bruno Schulz şi Yukio Mishima. Titlul însuşi, ambiguu, schimbându-şi sensurile după capriciul pauzei dintre cele două cuvinte, promite deja subtilităţi şi rafinamente. Căci demonstraţiile Dianei Adamek înaintează oscilând între certitudini şi îndoieli, ambele menite să corecteze o privire deviată de dogme asupra trupului, asupra „naturalului" ca punct de plecare şi ţintă a tuturor călătoriilor iniţiatice ale omului. *Semnele* şi *sensurile* îşi alătură *simţurile* drept cele mai adânci şi proprii chei de citit lumea înconjurătoare. Subtextul polemic al cărţii capătă dimensiunea unui manifest inteligent, bine argumentat şi meritând a fi dus mai departe.

Doi ani mai târziu (în aceeaşi colecţie), semnează excelentul studiu *Ochiul de linx. Barocul şi revenirile sale,* argumentând receptarea barocului ca *spirit* încă/mereu activ, prelungindu-şi sensurile subterane şi durabile ale „pasiunii arătării" în ceea ce s-ar putea numi „poetica privirii", definitorie pentru curentele secolului XX. Plină de sugestii partea a doua a volumului care reface trasee ale generaţiei '30 în continuarea precizărilor teoretice ale

primei părţi: „De la impulsul contra-zicerii, la simpatia lui Mefistofel, de la alte ispitiri ale şarpelui, la recunoaşterea demiurgului cel rău, scenariul jucat oferă elemente pentru o *mitologie a senzaţiei*, readucând în atenţie lecţia (barocă) a *flăcării*.” De reţinut excelenta apropiere a gesticulaţiei baroce de postmodernitate. Se înţelege că *aglomerarea* traduce nevoia de a ordona/stăpâni prin aducerea pe un spaţiu controlabil a cât mai multe obiecte-semn ale lumii celei mari pentru a încropi un sens lumii celei mici, sufocată de propria ştiinţă, hiperlivrescă şi dezîncântată. Barocul şi postmodernismul se oglindesc reciproc şi îşi limpezesc astfel portretele într-o demonstraţie meritând şi ea adâncită.

Anul 2002 a însemnat pentru autoare ieşirea în lume cu încă două cărţi*: Castelul lui Don Quijote* şi *Transilvania şi verile cu polen. Clujul literar în anii ’90,* în care adună activitatea sa de cronicar literar (mai ales la „*Tribuna*”) şi o face selectând cărţi şi autori care, împreună, pot propune liniile de forţă ale unei viitoare panorame. Deşi precizează că nu o microistorie literară a intenţionat să realizeze, alegerea volumelor reuşeşte să nu lase deoparte nimic cu adevărat esenţial din peisajul editorial al deceniului şi să schiţeze un portret robot după care perioada poate fi oricând identificată. Din motive mai degrabă sentimentale - motive cu care am putea să nu fim de acord, dacă ne gândim la provincial ca la o limitare, dar pe care am putea miza, dacă avem în vedere trendul apartenenţelor controlabile (ca dimensiuni, interese şi aspiraţii), foarte activ pretutindeni în lume în epoca globalizării -, Diana Adamek reuneşte în prima carte autorii ne-clujeni pe care i-a comentat de-a lungul anilor şi lasă un volum întreg clujenilor. Glumind pe jumătate, aş putea spune că şi titlurile - foarte frumoase - ale cărţilor spun câte ceva în acest sens: situarea la nivelul istoriei globale e iluzorie şi nerentabilă chiar, în vreme ce adevăratele roade se pot culege în *preajma* care te

recunoaşte încă şi nu te pierde în mulţime…

Castelul lui Don Quijote e locuit de eseuri despre şi cronici la, pe de-o parte, V. Voiculescu, Gib Mihăescu, Al. Ivasiuc, Petre Ţuţea, Cornel Regman şi, pe de altă parte, Adriana Bittel, Magda Cârneci, Ana Blandiana, Adrian Oţoiu, Nicolae Balotă, Corina Ciocârlie, Andrei Pleşu, Iulian Boldea, Ion Simuţ, într-o aparentă devălmăşie dând seama despre cărţile cele mai vizibile şi mai incitante ale unei perioade ea însăşi haotică. *Transilvania şi verile cu polen* este rezervată, cum spuneam, Clujului literar din deceniul 10. Cartea e organizată în trei secţiuni: prima comentează cărţi/ipostaze ale seniorilor (Adrian Marino, Mircea Zaciu, Ion Negoiţescu, Ion Vlad, Vasile Fanache), a doua, generaţiei ’70, cu rădăcini şi prelungiri (Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, Marian Papahagi, Ion Pop, Ion Vartic, Irina Petraş, Mircea Muthu, Petru Poantă, Adrian Popescu etc.), iar ultima, colegilor de generaţie ai autoarei (Marta Petreu, Ion Mureşan, Ştefan Borbély, Ioana Bot, Ruxandra Cesereanu, Liviu Maliţa, Corin Braga etc.). Am remarcat frecvenţa familiei de cuvinte a *cântăririi.* Ardeleanca (s-a născut la Baia Mare) măsoară ardeleneşte fiecare carte, o descrie atent şi de multe ori afin, nu polemizează decât arareori şi extrem de delicat, ca şi cum ar vrea să spună că ne aflăm într-un teritoriu al libertăţilor depline în care diferenţa nu e nicidecum litigioasă şi fiecare luare de cuvânt merită o privire atentă şi nepărtinitoare. Cu aceeaşi fineţe se opreşte de câte ori poate semnala o digresiune în corpul cărţii comentate, un sens lăturalnic care ar putea scăpa la o lectură grăbită. În cele din urmă, cititorul poate descoperi, cu ajutorul Dianei Adamek, că tocmai acolo stătea firul călăuzitor, cheia adevărată a unei pledoarii sau a alteia. Sobrietatea şi căldura fac casă bună în cartea autoarei, aşa încât fişele sale de lectură, în cazul ambelor cărţi, sunt indispensabile oricărei istorii viitoare a deceniului ultim al secolului 20. Ea ştie să înregistreze „entuziasmul, efervescenţa,

deschiderile, dar şi deruta şi tensiunea”, oferind un diagnostic valabil şi convingător.

Despre Eminescu între milenii. NICOLAE BALOTĂ semnează un studiu despre *Eminescu, poet al iniţierii în poezie* (2000). Volumul conţine şi variantele franceză şi germană ale studiului, cu poemul *Memento mori*, ca anexă, şi el în română, franceză şi germană. Mă gândesc că ar putea fi formula ideală de „exportat” marea literatură şi de depăşit, în fine, handicapul pe jumătate inventat al limbii de restrânsă circulaţie. Un astfel de gest critic sobru şi „concret” ar ieşi de sub zgomotoasa şi uşuratica zodie a laudelor goale, ucigaşe (când soclul e prea înalt şi marmura elogiului prea rece, legăturile se rup, inevitabil, între lăudat şi lăudător), dar ar ocoli şi la fel de zgomotoasa şi uşuratica zodie de despărţiri pripite înainte de a fi tentat reculegerea calmă a unei adevărate întâlniri.

Am făcut această introducere, mărturisesc, ca exerciţiu de stăpânire a superlativelor îmbulzite să se reverse în pagină. Am citit, recitit şi răscitit cele doar 40 de pagini ale studiului lui Nicolae Balotă cu o mereu reluată încântare. De o densitate aproape dureroasă, cu o stranie construcţie simfonică în care revenirile sunt iluzorii căci nivelurile interpretării sunt tot mai înalte, într-o spirală conducând spre zone rarefiate, ale revelaţiilor uimite de propria lor viziune, studiul îşi depăşeşte miza numită în titlu, nici ea, de altminteri, dintre cele la îndemâna oricui, pentru a defini, în cele din urmă, *limbajul poetic.*

Tonalitatea esenţială a eseului mi se pare una de cumpănă, extrăgând din ambiguitatea (fatală) a rostirilor poetice argumentele unui adevăr mereu dublu, infinit interpretabil. Nu întâmplător una dintre primele afirmaţii ale criticului mizează mai degrabă pe jocul subtil de cuvinte decât pe logica lor unică şi de necontrazis: „Ca într-un rit iniţiatic, Poetul se cuminecă cu Poezia, pentru ca să ne-o comunice”. Şi, iarăşi, nu întâmplător exordiul

recurge la perechi antinomice (*binecuvântat / damnat; viaţă / moarte*) ori la oximoroane *(„moroză delectare”)* pentru a declanşa comentariul despre „lumea dublă” a iniţiatului. Pe această muchie de cuţit, extrem de fertilă în ordinea „cugetării”, înaintează eseul despre Poezia aparţinând, în viziune eminesciană, unui univers *consacrat*. Nehotărârea articolului (*un* univers, nu univers*ul*) e ea însăşi deschizătoare. Poezia e *consacrată* într-un sens ramificat, multiplu. Etimologic, sacrul referă şi la ceea ce este „făgăduit zeilor”. Poezia nu se înscrie neapărat acestui spaţiu, ci îl deturnează, îşi ia asupră-şi o sarcină aparţinând tradiţional altcuiva. Tot aşa, lumea consacrată nu e „spaţiul în care e prezent sacrul”, ci acela în care sacrul e invocat, fantasmat, provocat; lumea profană, dimpotrivă, e aceea în care sacrul e ignorat ca o valenţă inuzitată. sunt două lumi reunibile prin *fantasmă*. Ritul iniţiatic nu se îndeplineşte *înspre* zei, ci *alături* de ei, într-o îndrăzneaţă vecinătate favorizată de consubstanţialitatea poeziei şi sacrului - sunt ambele locuitoare ale „lumii închipuirii”. Absenţa zeilor nu e obstaculară, dimpotrivă, tocmai pentru că sunt *absenţe* lasă loc mai larg celebrării (în sens rilkean). De aceea, enunţul „sacrul s-a refugiat în spaţiul pur, paradisiac de o nelimitată libertate, al închipuirii” suportă un amendament, ba chiar îl reclamă: sacrul a fost acolo dintotdeauna, în „lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite”. E de spus imediat că lumea profană nu e mai puţin eroică: „lumea rea aievea, unde cu sudori muncite / Te încerci a stoarce lapte din a stâncei coaste seci...” e lumea, nicidecum nedemnă, a *supravieţuirii.* Cealaltă poate fi socotită a *vieţuirii,* a vieţii conştiente de sine şi de limitele sale destinale, încercând să le depăşească într-un obligatoriu al doilea timp existenţial. Pătrunderea în închipuire se petrece prin ochiul deşteptat *înăuntru*: doar aici/acolo sunt „zei” - ceva ce este fără să fie sau ar trebui să fie dacă totul este -, şi e favorizată de sărbătoarea metaforală care *duce/poartă* înspre. Refuzând

speculaţiile religioase şi însăşi nostalgia paradisului dogmatic, Eminescu încearcă re-situarea mentală, fantasmatică în lumea începuturilor, o lume dinaintea numirii mai degrabă decât dinaintea facerii, poezia fiind şi *altă numire* a lumii, într-o variantă paralelă cu cea tradiţională. Agonia *zeilor* şi a *ideilor* într-un acelaşi vers descrisă - „E apus de zeitate şi-asfinţire de idei" - nu e neapărat disperare, ci poate fi citită ca şi constatare a unei goliri de sens a *formei* de până atunci („combinare măiestrită", „carte tristă şi-ncâlcită") şi, deci, a nevoii de a născoci o formă nouă. Aş observa, în treacăt, că *asfinţirea* acceptă nu doar sinonimia cu amurgul, ci şi etimologia (inventată) a ne-apartenenţei la sacru, a absenţei unei dimensiuni îndrăzneţe. Tot aşa cum *Deus absconditus* e un zeu secret, adică nu doar ascuns, ci şi singuratic (potrivit etimologiei), hărăzit monologului ori tăcerii - oricum ne la-ndemână în spaţiul Poeziei „înfocate". Nu-i de mirare că Eminescu este, cum spune Nicolae Balotă, „prompt în refuzul Creatorului, în negarea Mântuitorului, în îndepărtarea Consolatorului". Aş spune, însă, că în spaţiul consacrat al închipuirii, Poezia nu e „un sacru de substituţie" în „vidul sacrului abolit", ci un *alt fel* de sacru, ivit pe acelaşi plan al *fantasmei* necesare, însă cu o valenţă în plus, tragică, aceea a conştiinţei forţei şi slăbiciunii sale, mizând pe puterea incantatorie, dar ştiindu-se ameninţată de forma sa ultimă, Tăcerea.

Orfeul eminescian descoperă cântarea ca esenţă a lumii, ba, mai mult, cântă despre lume şi o somează armonic, simfonic să-i urmeze cântarea, însă îşi sfărâmă singur harfa fiind astfel *mai tragic* decât Citaredul mitic, căci renunţarea la cântare nu e o pedeapsă venită din afară, „ci o eliberare". Dacă aş citi afirmaţia cu sugestii din Jean Baudrillard, aş spune că Orfeul eminescian trăieşte tragedia progresului inevitabil şi distrugător al faptelor omeneşti. Dacă „ceva mai rapid decât comunicarea e sfidarea comunicării", ceva mai rapid decât poezia e

tăcerea poetică. O victorie care încetează să echivaleze binele, traducându-l în reversul său. „Orfeu al lui Eminescu a trăit moartea hegeliană a artei, a cunoscut tentaţia neantului înscrisă în chiar esenţa artei”. Astfel, e „precursorul unei viitoare estetici a tăcerii” depăşindu-i pe Lenau, Heine, Mörike, Novalis, Brentano, Tieck, von Arnim şi aşezându-se în contemporaneitatea celor care „de la Rimbaud la Valéry, au cunoscut tentaţia renunţării la harfă şi au ucis într-înşii - fie şi numai în efigie - Cântăreţul”.

Într-o lume ce pe nesimţite *cade*, împovărată de orbirea faţă în faţă cu lumea-nchipuirii (iarăşi se poate trimite la primejdia în care se află imaginaţia, ca oglindire a subiectului, într-o lume a transparenţelor, a obiectelor la vedere, în descrierea aceluiaşi Baudrillard), Poetul singur, cu a „vorbelor lui vrajă” poate spera o mişcare ascendentă. Templul, stâlpii înalţi, poarta naltă, arcurile negre nu ţin de arhitectura sacră, ci de arhitectura poetică. Cea dintâi e închipuită de la început ca înaltă, aşezată definitiv, încremenită şi rece într-un *sus* pasiv. Cealaltă, definiţie însăşi a poeziei, e închipuită (şi trăită) ca efort ascendent, ca trudă înspre înalt, înspre depăşirea datelor îngust destinale şi aproximarea unui sens. Nu întâmplător, lumea închipuirii eminesciene se revelează în tenebre, „în obscurităţile unui suflet pe care-l putem numi nocturn”. Sacrul „tradiţional” este al seninătăţii, al luminii solare, imperiale, de o înălţime axiomatică. Poezia este a carenţei, a frângerii, a luminii selenare. Aflat în slujbă demiurgică, Poetul se întoarce spre lumea sa şi o cântă („Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalţi suiţi în stele / Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele...”). Năstruşnicul Creangă scria, într-o clipă de graţie, despre zilele care-şi au toate sfinţii lor, în timp ce „nopţile-s ale noastre”. Multiplele valenţe feminine ale nopţii eminesciene sunt şi ele refuz al paradisului „dogmatic”, instalare în „acel spaţiu al *necreatului*, în care zac germenii creaţiei lui Lucian Blaga, sau acel spaţiu cu centrul pretutindeni şi

circumferinţa în infinit, al unei mai înalte geometrii, către care ne conduce Ion Barbu cu cununa înflorită şi lira”.

Lectura eseului lui Nicolae Balotă este, inevitabil, labirintică, fiindcă textul criticului înaintează desfăşurat, străjuit de polifonia unei vaste bibliografii asumate polemic, subminat admirabil de aparentele contradicţii ivite din chiar... stufoasa, aş zice, ambiguitate a cuvintelor poetice. Să mai amintesc aici - renunţând la un teanc întreg de fişe de lectură - doar figura Demiurgului. Iniţiatorul în Poezie, adică în „lumea-nchipuirii”, este, asemeni Demiurgului, un *văzător,* un creator de lumi, având de partea sa Cuvântul. Nu este Dumnezeu, ci este, aş zice, mai mult decât Dumnezeu. N-a creat Lumea, dar îi sunt la îndemână lumile; este un *văzător,* un spectator privilegiat al cosmosului, unul care îi descifrează tainele *pe care însuşi le-a încifrat*, e, adică, un luminător îndrăgostit de umbre şi de pregnanţa lor, în sens blagian; e, în variantă gnostică, ivit din Sophia (treimea feminină a Treimii) şi situat între Dumnezeu şi Satana - altfel spus, cunoaşte şi fructifică valenţele creatoare ale Răului, duşmanul necesar curgerii eterne. *Perdurarea* sa înseamnă, dacă invocăm din nou etimologia, nu doar durare eternă (şi nicidecum pasivă!), ci şi îndurare. Este răbdătorul, căruia nu-i e străină durerea, nici suferinţa. Spre deosebire de Dumnezeu, care pare să-şi fi părăsit Creaţia, Demiurgul rămâne în preajma creaţiilor sale (asemeni Poetului captiv în propriul teritoriu liric) şi suferă în singurătate, bineînţeles. „De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-şi”. „Niciunde, scrie Nicolae Balotă (pentru care e esenţială recunoaşterea naturii *patetice* a lui Demiurg), în mitologia gnosticilor, în cea filosofic-platoniciană, logosul nu este închipuit astfel, întors asupra sa însuşi în *suferinţă*”. Iniţierea în Poezie este, în rezolvare eminesciană, iniţiere în frumuseţea dureroasă a „muzicii de sfere, / A cărei haină-i farmec, cuprinsul e durere”. Adică în *romantitate* ca dimensiune eternă a Artistului,

sfâşiat de cunoaşterea nimicniciei sale şi acompaniind melodic alunecarea în neant.

„Poet al orelor târzii şi totodată timpurii”, ambiguu şi paradoxal, Eminescu *este* şi se cuvine recitit, într-adevăr, pentru a căuta „o cale a iniţierii în poezie”. Studiul lui Nicolae Balotă inventariază reperele ce ar trebui înscrise pe harta călătoriei iniţiatice.

Implicare ardentă. NICOLAE BÂRNA a debutat editorial, relativ, târziu cu volumul *Ţepeneag. Introducere într-o lume de hârtie* (1998), după o prezenţă remarcată în cele mai importante reviste literare româneşti. Critica sa, „simpatetică, generoasă, iubitoare”, cum o defineşte Daniel Cristea-Enache, îşi află în proaspătul volum de cronici (*Comentarii critice*, 2001) cel mai potrivit loc de aşezat tabăra. Zic *proaspăt,* căci N.B. scrie cu o prospeţime de veşnic tânăr cititor, neinhibat de mode şi tabuuri, încântat să-şi deguste pe îndelete iubirea de literatură, să-şi mărturisească într-o tacla voluptoasă cu sine, cu eventualii cititori ai aceloraşi cărţi şi cu textul, nu în cele din urmă, impresiile de călătorie. Zic *tabără*, căci criticul dă mereu senzaţia că oficiază cu ochii aţintiţi pe *focul* iscat de opera comentată. Nu întâmplător, citim în cronica la Valeriu Cristea această deghizată profesie de credinţă: „Critica literară - s-a spus adesea, şi pe drept cuvânt - se face cu mintea limpede şi cu supunere la obiect. E adevărat [...]. Dar nu e mai puţin adevărat că ea, critica, presupune şi emoţie, şi că se (poate) face (dacă poţi! dacă aşa ţi-e felul! dacă-ţi este dat!) cu *implicare ardentă*.” Nicolae Bârna, se subînţelege, poate fiindcă aşa îi este felul şi aşa îi e dat. Cu alte cuvinte, numeşte încântat două vasalităţi - faţă de firea proprie, moştenită şi implacabilă, şi faţă de un destin la fel de implacabil - nu pentru a-şi da determinaţii, ca să zic aşa, constrângătoare, ci pentru a-şi asigura o libertate de mişcare neamendabilă. Toate comentariile din volum au acest aer jucăuş şi „iresponsabil”. Criticul „se joacă” nepedepsit începând cu

titlurile studiilor sale (*Pe frontul brebanian (aproape) nimic nou, Don Brebjuan, don Brebjote, Fabulă rock-and-roll şi panoramă a deşertăciunilor, Puntea artelor* etc.), revarsă frazele nestăpânit asupra textelor comentate, deschide paranteze, şugubeţe ori ba, apelează la şmecherii sonore, ambiguizează şi dezambiguizează dezinvolt fiecare pas verbal pe care îl face, exclamă, trage de mânecă cititorul, se întreabă şi îşi răspunde, chicoteşte, sfidează sensul propriu de câte ori sensul figurat îi face cu ochiul, aşa încât ideea care contează cu adevărat, nu de puţine ori „subversivă", e lansată ca într-o doară şi se insinuează în mintea cititorului pe nesimţite. În final, acesta, cititorul, descoperă că s-a deplasat oarecum opinia sa despre o carte sau alta, despre un autor sau altul fără să ştie când s-a petrecut alunecarea. Buna dispoziţie, încântarea, generozitatea criticului sunt mult mai puţin inocente decât par. Ca un bunic pişicher sau ca un doctor răbdător şi cam pişicher şi el, ştie să strecoare doftoria amară într-o linguriţă plină vârf cu dulceţuri şi fineţuri. Nicolae Breban e unul dintre autorii preferaţi ai criticului: îi acordă patru dintre studiile volumului. „Instituţiei Breban", cum o numeşte, îi sunt descrise etajele şi proprietăţile cu acelaşi ton dezinvolt, dar mereu bine argumentat şi armat. „Prozator de sinteză, credincios marelui roman total - în mod simplificator botezat «de idei» -, reprezentant al formulei «flamboiante» a modernismului, el atestă persistenţa acesteia şi putinţa coexistenţei artei zise «mari» sau «înalte» cu evoluţiile postmoderne. Dostoievski, Thomas Mann, Proust, Joyce rămân pentru el modele, nu şi surse de «reţete»..."etc., etc. Dar: „Maestrul (unul din maeştrii predilecţi ai) prozatorului continuă să fie Dostoievski. Dar Dostoievski fiind, după cum o ştim de la Bahtin citire, «polifonic», ni se pare că romancierul nostru a depistat şi îmbrăţişat numai una dintre «vocile» exprimate de gigantul rus, poate mai multe, nu pe toate însă..." Sau, în altă parte, într-o cronică elogioasă şi afină

la cărţile lui Cătălin Ţârlea, îşi introduce eventualele reţineri astfel: „Un maliţios sau cusurgiu, neprieten al lui Cătălin Ţârlea, ar putea strecura observaţia că *Anotimpuri de trecere* ar putea fi văzut ca un echivalent contemporan al unor romane de Cezar Petrescu, de pildă *Calea Victoriei*. Remarca ar fi răutăcioasă, pentru că, deşi aparent legitimată prin asemănări - de anecdotică şi de mediu, de coloratură «moralizatoare» -, e infirmată de faptul că scăderile prolificului înaintaş - atât de ironizat de posteritate - nu se regăsesc la tânărul nostru contemporan, care... [...] Alţi maliţioşi, mai clemenţi...” etc., etc. Procedeul e utilizat mereu, cu diferite variaţiuni, oferind o perspectivă caleidoscopică asupra cărţilor comentate şi asigurând fundalul pentru propriile nuanţe. Cu formule retoric-polemice, de genul „oricum am lua-o”, „orice s-ar spune”, sunt introduse afirmaţii presupus discutabile. Aşa se întâmplă, de exemplu, când vorbeşte cu nostalgie absolut explicabilă, de altminteri, despre „proza de calitate şi de largă respiraţie” din 1965-1980.

Volumul are două secţiuni: *Despre proza (mai ales) de azi* (pagini despre Nicolae Breban, Gheorghe Crăciun, Cuşnarencu, Cătălin Ţârlea, Ţepeneag...) şi *Revizitări, (re)”descoperiri”, capricii, extra-vagaţii (în timp, în gen, în spaţiu),* printre autori precum M.H. Simionescu, Bălăiţă, I.D. Sârbu, Ion Ianoşi, Marta Petreu, Valeriu Cristea etc. Oricum am lua-o şi orice s-ar spune, avem de-a face cu un cititor versat şi împătimit ale cărui comentarii se citesc nu doar cu plăcere, ci şi cu folos.

O „dinastie” de singurătăţi: Caragiale. IULIAN BOLDEA recunoaşte singur că „a pune faţă în faţă doi mari scriitori ai literaturii române... poate părea un act temerar, la prima vedere de o semnificaţie relativă, ca orice paralelism ce nu se verifică în structura de adâncime a personalităţii lor creatoare şi neavând, totodată, puternice reverberaţii şi reflexe în operă.” Să spun de la început că din cartea sa (*Faţa şi reversul textului. I.L. Caragiale şi*

Mateiu I. Caragiale, 1998) am reţinut multe sugestii interesante, incitante şi bine formulate despre fiecare dintre cei doi scriitori în parte. N-am reuşit să vibrez la asemănări şi deosebiri fiindcă amănuntul că cei doi ar face parte din „Dinastia Caragiale" mi-a făcut antipatice din pornire orice asemenea paralele. Ba, sunt gata să pariez că nici autorului nu i-a fost la îndemână să-şi respecte proiectul critic. Am simţit de fiecare dată o sforţare a memoriei, o sâcâitoare chemare la ordine din pricina căreia era întreruptă fluenţa unei demonstraţii pe opera unuia dintre cei doi pentru a-i face loc şi celuilalt. Deşi descopăr cu înduioşată încântare orice reînviere a gesturilor părinţilor mei în gesturile mele, mi-au fost întotdeauna urâte soborurile de rude, vecini, cunoscuţi gata să mă întoarcă pe toate feţele pentru a stabili, în îndelungi dispute inutile, de la cine am nasul, de la cine ochii şi aşa mai departe. Iulian Boldea numeşte „problemă" curiozitatea cam joasă a perioadei interbelice pentru relaţiile dintre tată şi fiu. Nu doar că „relaţiile dintre cei doi scriitori, tată şi fiu, par să se afle aşezate sub semnul imponderabilului, în trasarea datelor unui verdict trebuind să fie cântărite elemente şi dimensiuni psihologice, ereditare, psihanalitice, biografice şi, nu în ultimul rând, estetice", dar asemenea relaţii au fost de când lumea astfel între taţi şi fii, între părinţi şi copii, „problema" fiind nu numai insolubilă, ci şi inventată. Căci complexitatea ei omenească o scoate de sub puterea oricărei analize. Comparaţia e, neîndoielnic, un instrument care şi-a probat de nenumărate ori eficacitatea în limpezirea contururilor unui scriitor. Punerea faţă în faţă cu altul pe temeiul unui mănunchi de asemănări recunoscute a revelat nu de puţine ori mărci ascunse sau rămase în umbră. Cercetarea pornită de la relaţia de rudenie are puţine şanse de izbândă. Singura *problemă* ar rămâne aceea a relaţiilor *estetice*, dacă şi câte există. De altminteri, autorul e singur dezarmat în faţa propriului proiect şi, după ce la pagina 5

schiţează portrete psihologice ale celor doi, la pagina 6 dă înapoi recunoscându-le fragilitatea. Luându-l pe Pompiliu Constantinescu de martor, îşi încâlceşte definitiv instrumentele de lucru, rătăcit între termeni vag delimitaţi, lăsaţi într-o indecizie şi o ambiguitate menite să complice fără speranţă drumul spre o paralelă cât de cât sutenabilă.

Dincolo de această aparentă demolare a demersului critic în întregul lui, revin şi spun degrabă că, în cele din urmă, cea mai bună soluţie pentru cititor e aceea a luării în seamă *separat* a liniilor paralele. Dacă o urmezi pe una, apoi pe cealaltă, afli un interlocutor inteligent şi subtil cu care poţi reface iarăşi, cu nuanţe fin împrospătate, imaginea unor mari scriitori. Nicidecum a unui tată răsfrânt ori ba în fiul său. Interesant punct de pornire, de pildă, în „dualismul trăirii estetice" descris de un W. Wörringer: „A savura esteticul înseamnă a mă savura pe mine într-un obiect senzorial diferit de mine, a mă transpune în el." Cu trimiteri la textele cele mai importante despre I.L. Caragiale, Iulian Boldea nuanţează teza sa privind intropatia ca trăsătură de bază a personalităţii acestuia, dar nu uită să precizeze îndată că orice absolutizare e pândită de eroare ori chiar de ridicol în cazul unui autor cu o atât de febrilă relaţie cu propriile cuvinte şi personaje: „Unei astfel de lumi de coloratură policromă până peste poate şi unei astfel de predispoziţii care preia, într-o adevărată bulimie afectivă şi senzorială toate contururile, oricât de contorsionate, ale lumii îi corespunde o dispoziţie stilistică proteică, de nu chiar cameleonică." *Bulimie* e un termen mai potrivit chiar decât bănuieşte Iulian Boldea, căci bulimicul e, prin definiţie, nu doar nesăţiosul, ci şi deghizatul, cel care îşi maschează propria poftă, ba, mai mult, nu se poate abţine să şi „dea afară" ce tocmai a înghiţit cu lăcomie. Lumea lui Caragiale are mereu acest dublu sens: atracţie/respingere, simţurile sale nu sunt doar *enorme*, adică de o cantitate, în ultimă instanţă, pozitivă, ci şi *monstruoase,* demne de situarea

plină de oroare a celui care tocmai le-a dat naştere.

La Mateiu Caragiale criticul descoperă, desigur, „cu totul alte” lucruri, admiţând mereu şi iarăşi că paralela e strict „didactică”, utilizată ca metodă de laborator: „locul intropatiei - ca mişcare lăuntrică a operei - e luat de abstractizare, de o irepresibilă nevoie de detaşare contemplativă.” Să remarc un joc al expresiilor comune, strident, câteodată, în cazul acestei paralele: *locul* intropatiei nu e nicidecum luat de altceva la Mateiu C. pentru bunul motiv că aceasta, intropatia, n-a avut niciun loc în opera sa... „Prin reverie proiectivă şi prospecţiune speculară în trecut, Mateiu I. Caragiale îşi caută de fapt propria identitate, după cum prin conturarea unor spaţii sau obiecte stilizate, cu suflu geometrizant, încearcă să-şi ancoreze sensibilitatea, să-şi găsească repere liniştitoare prin intermediul acestei narcoze onirice.” Că emblemele acestor două resorturi afective şi expresive (intropatia şi abstractizarea) „nu pot fi decât *moftul* şi *masca tragică*” e destul de uşor de acceptat, iar I. B. îşi mobilizează toate resursele exegetice pentru a ne convinge. Însă, iarăşi, discutarea lor alături se susţine cu argumente mereu exterioare.

Patosul derizoriului condus sub semnul unei veritabile mitologii, retorica banalităţii, ochiul fixat anume asupra lumii de mijloc nu sunt neapărat „satirice”. E de observat că lumea de strânsură, lumea-lume a lui I.L. e o lume vie şi singura, oricât ar părea de paradoxal, statornică în acest spaţiu geografic. Caragiale a avut această intuiţie genială, de unde şi rezistenţa sa în timp. Lumea de „sus” poate oricând cădea, şi o face cu destulă regularitate în istoria omenească, lumea de jos e deja căzută, doar lumea de mijloc e eternă. Tot al lumii de mijloc e şi visul, cu nuanţe bovarice, al ei şi *ambiţul.* Mateiu I. Caragiale s-ar putea să datoreze situarea sa pe primul loc între romanele româneşti numărate de o destul de recentă anchetă tocmai acestei descrieri a aceleiaşi

lumi de mijloc şi de strânsură, văzută în momentele ei de ambiţ suprem şi halucinatoriu. O simplă bănuială, dar care ar merita luată în considerare măcar pentru a o contrazice.

Cele cinci capitole ale cărţii (*Între moft şi masca tragică, Limbajul comediei şi comedia limbajului, Fantasticul, Faţa şi reversul. Filiaţii şi disjuncţii estetice, Scriitura artistă*) caută şi găsesc „zone de contact” între cei doi scriitori. Urmărit aproape obsesiv de amănuntul biografic al neînţelegerii dintre ei, Iulian Boldea ratează finalul cărţii sale revenind la ideea că „I.L. Caragiale şi Mateiu I. Caragiale, *nu întâmplător tată şi fiu* [subl. mea: înţelesul precizării îmi scapă!], sunt doi scriitori în multe privinţe congeneri [!?], ale căror creaţii reprezintă produsul unui fond spiritual comun, care se regăseşte, frecvent, în puncte nodale ale operelor în discuţie, ca afirmări şi ilustrări peremptorii. Motive recurente, teme cu valoare simbolică reiterează obsesii comune, care, în ciuda deosebirilor (unele, e drept, flagrante), ne pun în faţa a două entităţi estetice autonome, aflate nu în relaţie de ireconciliabilă antinomie, de irecuzabilă polaritate, ci, mai curând, de fecund dialog peste mode şi timp, de fertilă interferenţă spirituală şi estetică...”

Eu pariez pe autonomie şi diferenţă (ambele estetice, în acest caz), gata oricând să exilez într-un simplu „*chapeau*” detaliul familial. Cei doi Caragiale se descurcă perfect singuri, fiecare cu propria operă şi posteritate. Nu cred că strădania de a-i împăca le-ar fi pe plac. Mi-ar plăcea să citesc pe rând şi separat două micro-monografii independente, extrase din cartea aceasta „siameză”. Ceea ce am încercat să fac, oricum.

Vezi şi *Metamorfozele textului*, 1996, *Faţa şi reversul textului*, 1998, *Scriitori români contemporani*, 2001.

Străinul de lângă mine. Am citit cu uimire încântată cele două pagini *Către cititori* de la începutul celei de-a treia cărţi a lui ŞTEFAN BORBÉLY (*Visul lupului de stepă*, 1999, după *Grădina magistrului Thomas*, 1995, şi

Xenograme, 1997, urmată de *De la Heracles la Eulenspiegel. Eroicul*, 2001, *Opoziţii constructive*, 2002, şi *Matei Călinescu. Monografie*, 2003). Tonul cald, confesiv, rostirea în faţa cortinei înaintea începerii spectacolului „serios” nu erau neapărat o noutate, dar, la prima vedere, păreau un moment de slăbiciune, fără legătură cu volumul. Pe măsură ce înaintam cu lectura, lucrurile îmi erau din ce în ce mai limpezi - cele două pagini erau o cheie subtilă şi, dacă bine-l cunosc pe autor, atent migălită, cu întâmplarea redusă la neînsemnat, pentru o excelentă autobiografie mascată. L-am citit întotdeauna cu sentimentul că, dacă i-aş cerceta foarte atent alegerile, aş descoperi adevărul său cel mai tainic. Am făcut-o acum, nu atât de pe-ndelete cât mi-ar fi plăcut s-o fac, dar cu plăcerea de a verifica, pripit, câteva presupuneri. Am decupat din argument un şir de secvenţe: *obiecte patinate de vreme*, *lucruri bizare*, *meşteşugar latent*, *sihăstrie personală*, *m-am născut la picioarele unui munte*, *oamenii devin de prisos*, *singurătate*, *mă văd, crescând în ea* [fiica de doi ani] *pe mine însumi*, *drumuri*, *bucuria cu care am scris*, *despărţire* şi *moarte*. Şi iată acum, citite rând pe rând, eseurile grupate în două cicluri - *Teme româneşti*, *Teme străine*. Aş vrea să se vadă cât mai puţin lucrătura ghicirii mele, de aceea nu voi lega anume fiecare secvenţă de „alegerea” autorului. Sper să se lege de la sine şi să le recunoască, măcar în parte, Ştefan Borbély. Primul eseu, despre Lucian Blaga şi Marele Anonim. Glosări subtile despre redimensionarea latenţelor, despre *analogie* ca instrument privilegiat al cunoaşterii, în stare să descopere înrudiri dincolo de aparenţe, despre fiinţa mitică şi simultaneitatea în timp cu toate secolele. Apropierea de gnoză a gnoseologiei blagiene e deopotrivă convingătoare şi prudentă. Ea însăşi un *gând vertical*, verticalitatea subîntinzând, în fond, variantele acţiunii umane. Eseistul îşi conservă „capacitatea de nedumerire şi ghicire”. *Cartea Oltului repovestită pe înţelesul intelectualilor hermetici*, al

doilea eseu, rescrie în cheie alchimică o carte despre râul propriei copilării, despre muntele privit în zori pe fereastră. Insistenţa discretă asupra descrierii Ţării Făgăraşului - „echilibru, armonie, puritate a liniilor şi a sufletelor, frumuseţe” - e minunat părtinitoare. „Glorios şi melancolic”, interpretul cărţii lui Geo Bogza reface cercul etern, însoţeşte fiecare treaptă cu o ştiinţă a secondării expresive remarcabilă. În *Fondul şi masca* e adus în prim plan un *alt* Tudor Vianu, cel din corespondenţă. Câteva pagini de o densitate aproape dureroasă despre erudiţia ca evaziune, despre un drapel sfâşietor: „Trebuie să învingi toate tristeţile”. Sunt sigură că bucuria de a citi şi de a scrie este şi pentru Ştefan Borbély mântuitoare, că i se întâmplă să fie copleşit („Să plâng, să cânt”... se întreba Tudor Vianu după parcurgerea febrilă a romanului *Jean Cristophe* al lui Romain Rolland) în faţa unei pagini literare mirabile şi că există o vâltoare căreia personalitatea sa nu vrea să-i cedeze, Nietzsche fiindu-i şi lui obsesie („Fondul sufletesc originar al lui Vianu e nietzschean: tulbure, extatic, mistuitor, risipit în suferinţă.”). Eseul *Noica despre literatură* amănunţeşte, în fond, momentele când oamenii devin de prisos: „Sunt anumite împrejurări când trebuie să te depăşeşti pe tine prin cultură. Să te *înstrăinezi*...”. Fascinaţia pentru *rostire*, creditul acordat limbii în detrimentul poetului, privilegierea limbilor cu deschidere ontologică (germana, româna) sunt amendări firave, nerecunoaşteri ale unor vini asemănătoare, simple orbiri prefăcute. Argumentele mustesc în fiecare frază scrisă de „meşteşugarul latent”. Să mai spun, fără să insist, că bobârnacele risipite ici colo la adresa contemporanilor au o doză de în răspăr, de jucăuş absolut delicioasă. *Jurnalul de la Păltiniş* şi *Recitind Minima Moralia* sunt scrise de pe poziţia discipolului lucid, puţin dispus să creadă fără a cerceta, însă degustând cu asupra de măsură misterul contextual, bârfa subţire, „etica intervalului”, aventura „transfiguratoare” pe care o propun cărţile lui Andrei

Pleşu desconsiderând „exigenţele scorţoase, cenuşii-pedante ale detaşării academice”. Admiraţia faţă de scrisul superb al lui Andrei Pleşu are şi înţelesul unui proiect personal, al voinţei de autocenzură a universitarului pândit de uscăciunea discursului catedratic. Scriind despre cărţile pentru copii ale lui Ştefan Aug. Doinaş, îi ceartă pe cei care le trec cu vederea - nu i s-ar fi întâmplat la fel dacă fetiţa de doi ani nu i-ar fi colorat austeritatea?

În *Temele străine*, ospăţul continuă la fel de rafinat. Un eseu despre zaruri divaghează pe marginea jocului şi a limitei: „Ceea ce omul joacă, astfel, e partea sa de lumină şi partea sa de întuneric din alcătuirea duală a universului... Ceea ce exclude zarul e neutralitatea, echilibrul...”. În *De la Freud la Jung (povestea unui „paricid” sublimat)* bănuiesc, nedumerită şi indiscretă, o poveste. Şi fără ea, eseul merită toţi banii. Din *Tristan*, comentariu la nuvela lui Thomas Mann, transcriu câteva rânduri: *„Patria* şi *Orânduirea socială* sunt, în sintaxa lui Thomas Mann, etichete care *separă* oamenii, în loc să-i apropie... există preocupări, planuri, stări care se încăpăţânează să nu ţină seama de convenţii, transgresând vesel, inconştient aproape, bariere sacrosante. Din categoria acestor planuri fac parte boala, muzica, jocul, vrăjitoria, artisticul ca atare”. *Visul lupului de stepă* nu e numai un eseu despre romanul lui Herman Hesse, ci şi un text autobiografic despre râsul secund, despre autocenzura ironică, despre dedublare ca singură cale spre armonie şi conectare la zvonuri imemoriale. Nu vreau să expediez în două rânduri eseul consistent despre *Elegiile duineze*, un text de *re-citit*. Transcriu doar finalul: „Puţini ştiu la început (dar pot învăţa...) că vieţuim, simultan, şi *aici*, şi *dincolo*”. Secţiunea mai cuprinde un comentariu la *Zbor deasupra unui cuib de cuci* şi „inadaptarea la tăvălugul social uniformizant”; un *Eseu despre identitatea europeană*: „Niciun alt continent nu a făcut din persoană (*persona* egal „mască”...) efigia unei întregi civilizaţii,

instituind, deci, obligaţia - metafizică aproape - de a veni deghizat în lume, de a te purta acceptabil, convenţionalizat, acolo unde ai putea-o face intempestiv, necontrolat, vulcanic, prin pozitivitate destructivă, regeneratoare, cum a gândit-o Nietzsche"; şi un eseu despre *Dualismul motivaţional în psihoistorie*, tentaţia psihicului de a repeta experienţe neplăcute şi figurarea placentei în istorie.

Îmi trag sufletul, înainte de a recunoaşte că descoperirea cu autobiografia nu e a mea, ci o recunoaşte însuşi autorul în argument. Ştefan Borbély a ajuns la o artă a disecării ideilor vecină cu măiestria chirurgului legendar în stare să strecoare bisturiul în interstiţii şi să decupeze, să amănunţească, să dezvăluie taine fără a provoca sângerări. Să mai spun că am descoperit ici-colo minuscule erori de limbă românească - am tresărit de fiecare dată. Ca în definiţia fantasticului semnată de Caillois, le-am simţit ca pe adevăratele, perversele semne ale „străinului". Ale celui care îmi seamănă în o mie de detalii şi se desparte de mine printr-o „gheară" abia vizibilă cu ochiul liber. Asemănările sunt atât de fascinante încât străinul de lângă mine îmi e aproape tocmai fiindcă „gheara" lui mă ajută să-mi păstrez luciditatea, să mă privesc în faţă („gheara" mea ar trebui să aibă asupra lui acelaşi efect). Ştefan Borbély este străinul alături de care m-aş încumeta oricând la drum lung.

„Curajul" de a fi român. Cartea IOANEI BOT *Poezia patriotică românească* (2001) este mai curajoasă decât s-ar fi cuvenit să fie şi vina - dacă vină se poate numi - nu este a autoarei. Când, potrivit Colecţiei „Tezaur" de la Humanitas Educaţional, ar fi trebuit să fie o antologie de texte însoţită de comentarii şi de un studiu sintetic - ceea ce şi este, de altminteri, cu acurateţea şi subtilitatea proprii tinerei cercetătoare -, ea capătă un violent şi îndrăzneţ accent polemic. Asta fiindcă societatea românească trece printr-o stranie criză identitară. Stranie,

căci greu reperabilă în doze atât de acute şi de a-tipice la vreun alt neam. *Naţional* şi *patriotic* sunt cuvinte de ocolit atunci când nu le ataci cu superioritate, în răspăr cu tot ce se întâmplă azi în lume. Ideea Marii Uniri a devenit, din motive obscure, o idee extenuată. Un ideal de veacuri, pentru care s-a suferit şi s-a vărsat sânge, n-a avut şansa de a atinge echilibrul şi soliditatea unei *stări* indiscutabile de lucruri. Anii interbelici au fost prea puţini şi prea neîndemânatici pentru o *aşezare*, iar internaţionalismul proletar nu i-a venit nicidecum în ajutor. Alte naţionalisme, mai violente, dar mereu mai abile în a-şi rosti diplomatic revendicările/drepturile, au transformat naţionalismul românesc, pe nesimţite, în aberaţie comunistă, în desuetă atitudine neconformă cu europenizarea şi cu globalizarea, în instrument utilizat stângaci şi grosolan de nechemaţi în căutare de argument electoral. Aşa încerc să-mi explic cum se face că descifrarea în *spaţiul mioritic* a orizonturilor inconştientului care fac parte din „fiinţa şi substanţa noastră”, tentată de Blaga, a căzut azi în derizoriu. Faţă-n faţă cu *non-locurile* lumii contemporane, indiferente şi nerăbdătoare, cu aglomerarea semnelor că rătăcim într-o lume ce pe nesimţite cade, am fi putut găsi în *spaţiul mioritic* un *loc* al nostru.. Lucian Blaga ne oferea un nume - ar fi fost slujba noastră să-i construim o realitate. Să ni-l asumăm cu oarecare gravitate şi chiar cu multă îndoială. Să-l asemănăm cu numele celorlalţi - ale celor care ne tot arată de secole întregi că ştiu să-şi poarte numele şi să şi-l apere… Să recunosc aici, încă o dată, că nu reuşesc să înţeleg cum a ajuns calitatea de român subiect de dispută. Eşti român aşa cum alţii sunt englezi, chinezi ori… persani. Nu-i de laudă, nici de pus cenuşă în cap. Ţine de locul naşterii, de, mai ales, limba în care vorbeşti/gândeşti. Nu ai ales-o, n-ai niciun merit, nu-i un dar anume şi nici blazon care să te scutească de îndatoririle de om al vremii tale. Poţi adăuga, fireşte, culoare şi valoare neamului tău, dar asta-i altă discuţie. „Ruşinea de-a fi român” e o invenţie a

ultimului deceniu. Pare de neconceput să-ţi spui simplu că eşti român şi că nu vezi cum ai putea fi altceva. Un studiu sociologic de prin ´80 conchidea încântat că americanii, atât de mândri că sunt *americani*, ştiau să precizeze, după multe generaţii de americanitate, în proporţie de peste 85%, ce sunt *de fapt*, de unde li se trage neamul. Şi o făceau pur şi simplu, fără ruşine, dar şi fără goală mândrie.

Cartea Ioanei Bot vorbeşte, în acest context, despre poezia patriotică. Despre implacabilitatea identităţii şi despre vechimea ei arhetipală, despre inefabilul conceptului şi plinătatea simplă a sentimentului. În demonstraţia sa, o însoţeşte strâns Ştefan Aug. Doinaş, căci în *Funcţia educativ-patriotică a poeziei şi exigenţa artistică* (în volumul *Lectura poeziei* din 1980) scria: „În măsura în care lirica universală este o expresie a sentimentelor fundamentale ale umanităţii, ea nu se poate lipsi de sentimentul patriotic, care constituie o dimensiune esenţială a omului. Acest sentiment, care infuzează viaţa cotidiană a oricărui popor, deţine de altfel un rol important în poezia de pe toate meridianele...” Urmărind avatarurile temei în literatura română, Ioana Bot speră să ajungă la înţelegerea evoluţiei mentalităţii şi culturii româneşti, la conturarea conceptelor de patrie şi patriotic, în măsura în care, când este *poezie*, poezia patriotică implică, prin chiar condiţia recunoscută de *poezie*, coborârea la „tâlcurile adânci ale istoriei”. Cât despre ancorarea în folclor a literarurii angajate româneşti, opinie curentă, autoarea desprinde şi individualizează tema patriotică propriu-zisă, legând-o, după o scurtă incursiune istorică, de ideologia naţională paşoptistă şi de expresia cultă, intenţionată, programatică a identităţii. E momentul în care literatura dobândeşte valoare propagandistică şi de recuperare a unui trecut care să legitimeze voinţa de constituire a statului unitar. Dacă la Eminescu patria e „adevărul ultim al fiinţei poetice”, Coşbuc şi Goga se întorc, sub presiunea istoriei ardelene, la teme şi modalităţi lirice paşoptiste,

pentru ca lirica interbelică, ulterioară Marii Uniri, să reaşeze patria între temele eterne ale lirismului. Cu precizarea că aluzia culturală potenţatoare, identificabilă în epocă, dovedeşte, în fond, constituirea unui *trecut*. Jumătatea de secol următoare stă sub semnul echilibrului frânt între „angajarea” silită şi civismul înalt, real. Se scriu poezii ale rezistenţei în interiorul temei şi în numele sentimentului etern neatins de schimbări de regim. Autoarea enumeră aici poezia marilor elanuri cosmogonice, poezia limitelor limbajului, poezia patriotic-religioasă şi cea demitizantă, ironică. O paranteză deschide I. B. şi asupra aparentului paradox al feminităţii imaginarului arhetipal al patriei. Sentimentul *matriotic*, copleşitor la un Octavian Goga, de pildă, este legitim şi firesc, căci apartenenţa „arhetipală” se evocă şi se tânjeşte în numele pierdutului paradis amniotic proiectat asupra „milostivei glii”, a ţărânei şi a „matriei”(descrisă de un Auguste Comte şi psihanalizată de un Gilbert Durand). Limba română aduce un plus relaţiei graţie feminităţii sale indiscutabile. Patriotismul e, aş zice, prelungirea eroică, „bărbată” a sentimentului matriotic, necesară în vremuri de restrişte, când „mama ţară” e ameninţată şi obligată să lupte.

Ioana Bot crede, polemizând discret, dar ferm cu moda zilei, că „nicio clipă, vorbind despre mitul patriei-mume sau despre rolul literaturii patriotice în realizarea constructului identitar naţional, românesc, scopul urmărit nu trebuie să fie distrugerea mitului”. Dosarul critic convoacă mărturii ale unor T. S. Eliot, P. Matvejevici, Ştefan Aug. Doinaş, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru, dar şi Mircea Scarlat, Lucian Boia, Corin Braga etc. Poeziile antologate şi comentate oferă repere ale temei şi sub-temelor de la Conachi şi Heliade-Rădulescu, trecând prin Alecsandri şi Eminescu, Coşbuc şi Octavian Goga, Arghezi şi Blaga, până la Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana sau Mircea Cărtărescu. Dincolo de

instrumentul didactic exemplar pe care-l oferă, cartea Ioanei Bot este şi o luare de cuvânt expresivă şi neechivocă într-o dezbatere prea adesea deviată şi epidermică.

Vezi şi: *Trădarea cuvintelor,* 1997; *D. Caracostea, teoretician şi critic literar,* 1999, ed. a II-a, 2001; *„Mihai Eminescu, poet naţional român". Istoria şi anatomia unui mit cultural* (coord.), 2001.

A fluiera în biserică fără să ştii că în „biserică" te afli. Aşa aş numi surprinzătorul, pentru mine, destin imediat al cărţii lui MIRCEA CĂRTĂRESCU *Postmodernismul românesc* (1999). Să recunosc de la început că e printre puţinele cărţi ale deceniului care m-a *pasionat,* cum se promite pe coperta a patra. De altminteri, să mai recunosc şi că, pentru mine, niciuna dintre promisiuni nu minte: cartea are perspective filosofice, istorice, culturale şi literare bine conturate; e o regândire curajoasă (chiar mai curajoasă decât bănuiau autorul şi editorul!) a întregii literaturi române; conţine şi un manifest artistic în favoarea chiar a aceleiaşi literaturi, cu toate feţele, crizele şi etapele ei; o bibliografie parcursă inteligent şi compilată (în sens pozitiv, de armonizare a unor accente mai puţin vizibile la prima vedere) expresiv defineşte postmodernitatea, cu trăsături, direcţii şi reprezentanţi, şi identifică precursorii într-un dosar de caz bine instrumentat; priveşte din interior literatura română a unei jumătăţi de veac, cu acces la concepte, dar şi la formularea memorabilă, şi redescrie generaţii şi individualităţi cu argumente de fiecare dată convingătoare. O face, poate, mai personalizat decât un critic de meserie (în *Jurnal* îşi mărturiseşte, la un moment dat, tracul vizavi de protocoalele lumii academice), dar nicio clipă n-am avut senzaţia că mă aflu în faţa unei lucrări *pro domo* care merită toată neîncrederea, ba chiar punerea la zid. N-am citit decât ici-colo presa subiectului, dar am auzit feţe luminate gata să condamne, înainte de a citi, o carte care ar fi trebuit să aibă parte de prezumţia de nevinovăţie

tocmai fiindcă e semnată cu nume propriu şi ne aflăm în plină societate a diferenţei nelitigioase. Multe dintre cârtiri visau în secret cenzuri severe care să pedepsească îndrăzneala de a avea un punct de vedere altfel decât ceilalţi.

Paul Ricoeur spune (într-un interviu cu Tamás Tóth) lucruri extrem de interesante despre grădinăritul înalt al ideilor, prin altoiri succesive pe cărţile altora, dar şi pe cele proprii (întâlnindu-se cu *jefuirile de extaze* ale cărţilor crescând unele din altele, în viziune cioraniană), căci fiecare lucrare omenească lasă mereu un rest, rămân întrebări cu răspunsuri suspendate ori incomplete asupra cărora poţi oricând reveni, ivindu-se astfel o carte nouă, un *altoi*, şi el imperfect. E vorba, desigur, de imperfecţiunea pozitivă a *gândului activ*, a operei mereu *în progres*, căci definitivul echivalează încremenirea şi moartea. În plus, o asemenea abordare asigură şi continuitatea unei opere ca „înlănţuire”. L-am pomenit aici, fiindcă mi se pare şi modul în care lucrează Cărtăresacu, poate mai ales în *Postmodernism*... Proza, poezia, jurnalul, cărţile teoretice descriu toate un autor care nu poate vorbi despre lume altfel decât vorbind despre sine. Dar un sine deloc tiranic, nici autist, nici demolator de semeni, ci în progres („voi respinge orice intenţie de „fixare” a fenomenelor, de închistare a lor în definiţii precise şi neechivoce”), flexibil şi deschis, gata să accepte remanieri, chiar şi interioare. Şi, extrem de important: „Mă voi feri, pe cât posibil, de ceea ce Matei Călinescu numeşte *the jig-saw puzzle fallacy,* adică de iluzia că fenomenele pe care le voi descrie există cu adevărat în realitate, ca şi de capcana baconiană a lui *idola theatri*: ajustarea realităţii ca să se potrivească ideilor mele.” Spre deosebire de multe texte teoretice contemporane, care vorbesc despre fenomenele/stările/lucrurile interpretate ca despre nişte legi implacabile căzute din ceruri, deloc „pâsloase”, cum le numeşte Cărtărescu, ne-legate de oameni şi de

relativitatea lucrurilor omeneşti, ne-datoare fermecătoarei nesiguranţe a oricărei *interpretări*. Aş spune doar că, plecând la drum cu toate motoarele pornite pe/spre o temă, realitatea, am băgat de seamă, se ajustează singură ca să încapă în proaspătul portret/proiect. Nicio contradicţie aici. Cunoaşterea omenească lucrează în asemenea fluxuri şi refluxuri: spune o poveste coerentă, replică la haosul nestăpânit din jur, se aşează o vreme în tihna certitudinii (*ca-şi-cum*, ar spune Vaihinger), lumea pare domesticită, apoi echilibrul se strică, se iveşte criza, cunoaşterea umană avansează o nouă poveste provizorie cu aparenţă de eternitate. Iarăşi pot trimite la Ricoeur. Apropo de chiar subiectul cărţii lui Cărtărescu, spune, cu umor şi disponibilitate largă a polului cunoscător: „La urma urmei, nu ştiu ce e *modernitatea*, căci cuvântul e polisemantic, chiar mai polisemantic decât *postmodernitatea*... Pe de altă parte, am şi alte rezerve în ce priveşte termenul de postmodern: şi anume că încearcă să descrie prezentul. Cred că nimic nu e mai obscur decât prezentul în care trăim. Doar cei care vor veni 20-30 de ani după noi vor fi în stare să spună ce suntem noi acum cu adevărat. Şi şi ei vor avea câteva explicaţii diferite”.

Mircea Cărtărescu emite nenumărate semnale despre provizoratul (încântător, aş spune din nou) al întreprinderii sale exegetice: în era informaţională, „viaţa devine ceva asemănător unui vis sau unei ficţiuni literare”. Definiţiile sale, de multe ori în consens cu cea mai de ultimă oră bibliografie, sunt memorabile: „Când avangarda devine rutină, normă, când ceea ce şoca nu mai şochează, dar ceea ce altădată nu şoca nu mai există, putem vorbi de intrarea într-o lume postmodernă”

Paul Cornea vorbeşte în *postfaţă* despre puterea de iradiere a cărţii, despre excelenţa performanţei intelectuale, despre altitudinea etică şi seninătatea tonului. Mă gândesc că mai ales ultima dintre calităţi, seninătatea cu care îşi rosteşte încheierile, e greu de digerat într-o

societate pusă pe harţă şi pe plătit conturi inventate.

Vezi şi *Visul Chimeric*, 1992.

Constructe şi antinomii. TUDOR CĂTINEANU a avut întotdeauna printre noi, clujenii, faima, de nimic tulburată, a celui care ştie să spună uimitor de frumos şi uluitor de exact ce crede că se întâmplă cu lumea şi cu oamenii. I-am citit de curând două dintre cărţile cu care profesorul-filosof îşi sărbătoreşte discret cei 60 de ani: *Constructe*, 2000, şi *Echilibru şi dezagregare. Antinomia eminesciană*, 2002. Prima are două postfeţe. Ilie Pârvu salută *Constructele* ca nou „gen literar" în filosofie, aşezându-l pe Tudor Cătineanu pe linia a două performanţe ale gândirii filosofice româneşti: „tradiţia Xenopol" (ilustrată de Simion Mehedinţi, Daniel Danielopolu, Grigore C. Moisil, Octav Onicescu etc.) şi „Şcoala ardeleană de filosofie", reprezentată de Lucian Blaga şi D.D. Roşca, amândouă constituind o a treia cale în filosofia românească, menită să satisfacă, deopotrivă, cerinţa limpezimii şi exactităţii conceptelor (calea maioresciană, continuată de Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, Mircea Florian), şi a calităţii literare de excepţie (calea deschisă de Vasile Pârvan şi continuată de Nae Ionescu, Constantin Noica şi Emil Cioran). Paul Grigoriu notează unul dintre efectele mirabile ale acestei maniere de a face filosofie: cititorul de rând simte că se poate ridica şi el la înălţimea generalului, că lucruri îndelung absconse devin (mai) limpezi. Dacă nu mă înşel, D.D. Roşca e cel ce spunea că, dacă ideea e limpede în minte, expresia nu poate fi altminteri, respingând, astfel, scuza cuvântului greu de găsit ori neîncăpător.

Constructele (*Câteva simple grafii, Povestiri pentru cei mari, Exerciţii metafizice, Cercuri, încercuiri şi metafore epistemice, Schiţe deontologice,* adică 111 texte) stăpânesc exemplar arta incitării. Excelente şi numai bune de îndelungi taifasuri cu textul, cu limba română, cu tine însuţi cele despre *gând, îndoială, supărare, dacă, uitare,*

poartă, despărţire, noroc şi trudă etc., etc. Reţin aici, ca exemple, doar două teme: pe de-o parte, *declinaţia*, cea care, descrisă de autor la lansarea cărţii sale la Cluj, mi-a dat ideea „încercării" ei pe declinarea substantivelor şi pe însemnătatea pe care ar putea-o avea în construirea edificiului poematic. Căci, zice Tudor Cătineanu, „în sfera Esteticii, fenomenul declinaţiei e aurifer chiar în celebra secţiune de aur [...unde] simetria perfectă nu este estetică. Ea trebuie să fie însoţită şi de o abatere sau *declinaţie* de la simetrie, de un coeficient anume de a-simetrie, non-simetrie, pentru ca obiectul să fie şi *expresiv*, deci artistic." Nominativul ar putea fi „simetria", valoroasă, căci numeşte lucrurile, dar incompletă fără toată declinarea, căci încremenită în singurătate şi non-relaţie. Pe de altă parte, *Mioriţa*. În volumul 2 al *„Ştiinţei morţii"*, spuneam că ameninţarea cu moartea din baladă am înţeles-o ca dez-văluire, punere în cuvinte, a unei realităţi pe care, de obicei, o ţii cu încăpăţânare (teamă?) în umbră. Împăcarea ciobanului nu se petrece cu uciderea sa de către cei doi, ci cu ideea muritudinii sale. Iar acceptarea e minunat de individuală, deci demnă şi generoasă. Preferă să le lase celorlalţi („măicuţei bătrâne", adică atitudinii tradiţionale şi, oarecum, fireşti) povestea, amăgirea, chiar dacă el *ştie* de-acum şi a dobândit seninătatea iniţiatului (de spus, în treacăt, că „ştirea" vine dinspre o zonă extra-umană deloc întâmplător). Nicăieri nu se spune că nu va lupta să-şi prelungească viaţa, dar o va face în mijlocul unor semne şi orânduieli care să nu-l lase să uite că va muri *în cele din urmă* (condiţionalul, „de-o fi să mor", nu poate fi nicidecum trecut cu vederea)... Evident, am citit cu încântare maximă comentariul lui Tudor Cătineanu: „Năzdrăvană fiind, mioara aude, ascultă şi înţelege, adică *pricepe* [să spun, în paranteză, că mi s-au părut infinit roditoare aceste permanente dovezi ale stării de veghe în faţa sensurilor multiple ale cuvintelor româneşti; nu atât grija de a-l feri pe cititor de lecturi deviate, cât plăcerea de a atrage

atenţia că ele sunt oricând posibile, că nu-i de glumit cu înţelesurile; nu întâmplător va observa în cartea despre Eminescu că „Textul poetic este semnificativ şi pentru încercarea - devenită un fel de a doua natură a gândirii eminesciene - de a detecta, inclusiv prin experimentare, toate înţelesurile posibile ale unui cuvânt, rămas însă în firea şi firescul limbii”, de a detecta şi exploata echivocul semantic], dându-i de veste stăpânului ce îl aşteaptă; ce *îl poate aştepta* (...) Din planul *real* şi *prezent* al *imaginarului* baladesc se trece pe planul *viitorului*, care este aici *ipotetic* şi *probabil*: «De va fi să mor». Altfel spus, este pusă în joc ca fiind *posibilă* şi cea mai dură alternativă cu putinţă, aceea a *morţii*.” *Constructele* acceptă o lectură de cursă lungă, cu reveniri, polemici, consensuri nuanţate, adausuri. Nu mai puţin,

Echilibru şi dezagregare. Antinomia eminesciană. O carte uluitoare. O citeşti într-o alertă continuă, eşti furios pe tine însuţi că ai parcurs deja o pagină, intri în *ralenti* ca să poţi degusta toate sugestiile şi eşti tentat să citezi totul, căci frazele sunt atât de rotunde, încât nu pot fi lesne rezumate, spuse „cu alte cuvinte”. După o bibliotecă întreagă de cărţi despre Eminescu să spui atât de strâns şi expresiv lucruri memorabile şi incitante e mai mult decât o performanţă. Asemeni lui Gaston Bachelard, Tudor Cătineanu e un „filosof visător”, însă nu pronunţă divorţul intelectului şi al imaginaţiei pentru „a visa la limba maternă în limba maternă”, ci le obligă pe amândouă să fie cooperante ca visul să nu renunţe la niciuna dintre „acuităţile” treziei, iar trezia să aibă acces nelimitat la farmec.

Recitind texte „clasice” despre Eminescu (Vianu, Călinescu, Blaga, Popovici, Liviu Rusu, D.D. Roşca, Edgar Papu, Ion Negoiţescu, Ioana Em. Petrescu etc.) şi pagini de Eminescu, le dă la iveală o nouă strălucire, ca un căutător de aur ori ca un orfevrier de marcă, încât ai senzaţia că el a „plantat”-o acolo, atât de surprinzătoare e nuanţa cea

nouă. Textele se luminează altfel, ce era răsturnat se repune în picioare, ce era/părea ceţos capătă contur. La Vianu, de pildă, înfloreşte „fraza-corolar uimitoare şi semnificativă” despre armonia interioară şi exterioară, despre ruperea, „desfacerea de toate legăturile care ţin strânse laolaltă elementele persoanei” şi despre presentimentul odihnei apropiate, citind acordul, proximitatea dintre Fiinţă şi Nefiinţă. Vorba lui Călinescu, „Eminescu ştia ce gândeşte”, devine nucleu al unui construct despre gândirea eminesciană. Spusele lui Noica: „Cu sensul acesta de rătăcitor disciplinat prin toate lumile culturii, Eminescu devine o Universitate”, sunt pretext al altui portret posibil al poetului gânditor. Ici-colo, un umor fin, de bună calitate, umanizând şi mai mult enunţurile: „Titu Maiorescu aprecia atât în principiu, cât şi cu referinţă la Eminescu, *impersonalitatea*, categorie pe care Gherea a înţeles-o în felul lui, adică n-a înţeles-o”.

Cartea are două capitole: *A. Ipostaze ale echilibrului*, cu 10 constructe (starea preontologică, echilibrul fragil, plenar, tensionat, dinamic, indiferent etc.), şi *B. Cercul problematic şi dezintegrarea,* cu alte 10 abordări. Refăcând fişa medicală, explică toate simptomele în contextul personalităţii unice eminesciene: *labilitatea*, cu reversul pozitiv al plasticităţii; *originalitatea*, ca ieşire din comun, ca valoare, aşadar; *dromomania*, ca formă a deschiderii fiinţei; *maniac* înseamnă şi consecvent şi coerent, *depresia* e melancolie, iar *psihoza* indică natura spirituală a bolii. Reţin pagini excepţionale despre *pădure, casă, drum, labirint*. *Dezagregarea logicii* poetului, formulă pe care o preferă „nebuniei”, e, crede Tudor Cătineanu şi o demonstrează subtil, urmarea propensiunii spre totalitate, a forţării marginilor: „Eminescu vrea să înţeleagă *infinitul* ca atare; vrea să parcurgă şi să înţeleagă ceea ce - cel puţin deocamdată - nu poate fi nici parcurs, nici înţeles. Acest efort maxim, atât ca *extensie* - dată fiind extensia temei -, cât şi ca *intensitate* - dată fiind *adâncimea* temei -

îi solicită fiinţa gânditoare până la limita dezechilibrului ei.” Sau: „Conştiinţa eminesciană este orientată *metafizic* prin chiar structura ei internă, intimă. Dar nu este vorba aici doar de *deschiderea* extensivă a conştiinţei, ca *grad de cuprindere* a oricărei teme sau probleme, ci şi de *atitudinea* internă, de *ethosul* ei, care funcţionează în absolut[...] Este absolut firesc, de la sine înţeles, că atunci când gândeşte, *gândeşte în Absolut*. Ce poate fi mai normal decât ca, atunci când faci ceva, să faci acel *ceva*, nu *altceva*, într-o confuzie leneşă a contextului, a fiinţei şi a gândirii?!” Şi: „După toate semnele rămase - ale biografiei şi ale operei - el pare *născut întreg* de la bun început, asemeni unei «seminţe» de rasă, unui «sâmbur» de lumină. Biografia lui şi a operei lui nu lasă deloc impresia exterioară a unei evoluţii spectaculoase, ci impresia unei *adânciri* în ceea ce era deja, a unei adânciri în fiinţa *Lumii* şi în propria lui fiinţă, în *sinele* său.”

În portretul pe care i l-a schiţat Caragiale: „Aşa l-am cunoscut atuncea, aşa a rămas până azi... Vesel şi trist; comunicativ şi ursuz; blând şi aspru; mulţumindu-se cu nimica şi nemulţumit de toate”, T.C. descoperă antitezele - psihologică, dialogală, etică şi atitudinală - în temeiul cărora „s-ar putea elabora o monografie caracterială.” Antinomia eminesciană e demontată faţetă cu faţetă: antinomia metafizică a infinitului („Eminescu nu a refuzat infinitul, ci a refuzat orice paleativ al acestuia. S-a confruntat cu infinitul pe viaţă şi pe moarte; pe viaţa şi pe moartea gândirii şi a lui.”), antinomia istorică, erotică şi a subiectivităţii proprii. Dezagregarea logicii poetului şi gânditorului urmează calea oricărei *disoluţii* în sens filosofic şi estetic: „Cunoscuta expresie filosofică şi estetică privind *disoluţia formelor* are cel puţin două sensuri, care acoperă două posibilităţi, două sensuri de mişcare posibile: forma *clasică* (în înţeles istoric) este înlocuită cu o *altă* formă, neclasică, postclasică sau - pe a doua direcţie - *forma*, fie ea clasică sau neclasică, intră în *dezagregare*

definitivă, ireversibilă, nemaifiind înlocuită de nimic, sau fiind înlocuită chiar de Nimic”, iar „Armonia eminesciană cu toate formele ei a fost şi o încercare sistematică de prevenţie, de oprire a dezagregării.”

Toată cartea e, cum spuneam, o re-punere în problemă a destinului poetului naţional într-un dosar dens şi strâns instrumentat, expresiv până în pragul artei literare. Fără a pierde o clipă din vedere subiectul demonstraţiei, Tudor Cătineanu îşi îngăduie nenumărate aparteuri complementare, deschizând piste inedite pentru comentarii ulterioare. De pildă, folosirea limbajului metaforic în textele critice, limbaj care nu spune nimic ori spune prea vag, e prilej de a remarca, în treacăt, nu şi superficial, o modă pe care o numeşte pe dată „tehnica transgresiunii metaforelor” şi îi observă cu fineţe procedura: „când e vorba de un univers plastic, se folosesc pentru a-l descrie metafore muzicale; când este vorba d un univers muzical, se folosesc, invers, metafore plastice; când e vorba de un univers poetic, se folosesc combinat şi alternativ atât metafore plastice, cât şi metafore muzicale.”

Un comentariu critic capabil să vindece de lâncezeală şi lipsă de ecou formulele cam prăfuite încă rezistente pe piaţă.

Subiecte în vogă şi defilări. Dintr-o ambiţioasă trilogie a ororilor a apărut mai întâi o carte despre *gulag* (*Călătorie spre centrul infernului. Gulagul în conştiinţa românească*, 1998), apoi una despre tortură (*Panopticum. Tortura politică în secolul XX*, 2001), pretextul acestor rânduri, urmând o alta, se pare, despre evadări. Eseurile RUXANDREI CESEREANU sunt, cum se vede, pur „teoretice”. Ele nu pleacă de la vreo experienţă proprie de viaţă (fie ea şi mentală), nu sunt nici măcar culegeri (comentate) de mărturii ale altora (cum se întâmplă în cărţile Doinei Jela). O bibliografie întinsă, dar nesistematizată este parcursă cu sufletul la gură, fugitiv,

neruminant, fără răgazul de-a epuiza dosarul depoziţiilor, cu o grabă de a inventaria care riscă să amestece culori, criterii, valori. Procesele intentate de autoare au, tocmai din cauza deficienţelor, uneori stridente, de procedură, calitatea, surprinzătoare căci nepusă la socoteală deliberat, de a relativiza totul. Înainte de a intra în câteva detalii, o paranteză: titlurile celor două cărţi deja apărute au nevoie de nuanţări. Cel dintâi preia, fără o acoperire riguroasă, termenul de „gulag”, provenit, cum se ştie, din acronimul unei instituţii strict particularizate, sovietice. Să numeşti astfel - R.C. nu e nicidecum singura care o face! - sistemul carceral şi punitiv din alte zone geografice, fie ele din acelaşi *lagăr*, înseamnă să pui în pericol chiar descrierea şi procesarea în conştiinţa publică ale unei realităţi româneşti cu semnalmente specifice mai importante, pentru noi şi pentru viitorul nostru, decât asemănările. Că aşa stau lucrurile o dovedeşte cea de-a doua carte: propunându-şi să panorameze tortura *politică* în secolul *XX,* pune la bătaie un hăţiş bibliografic nedefrişat din care răsar atâtea asemănări încât încheierea nu poate fi decât una: tortura ţine de structura umană, e aşadar firească, e legată de *putere* în sens larg, nu de politică (doar dacă nu definim politica drept instinct al puterii care se manifestă violent atunci când cel puternic crede că nu poate fi la rândul său agresat. Dumnezeu, „atotputernicul”, devine atunci torţionarul prin excelenţă, de vreme ce pedepseşte mereu şi nu se teme de răzbunarea „victimelor” sale), şi nicio perioadă istorică n-a fost ocolită de excesele ei. Volumul, şi acesta, e mai degrabă eliberare de o bibliografie sufocantă, eseul propriu-zis urmând să se scrie abia de acum înainte. Ceea ce autoarea va face, fără îndoială, când se va potoli febra contactului cu o realitate stufoasă şi nu îndeajuns de... formalizată.

Ruxandra Cesereanu nu-şi lasă răgazul de a comenta *singură*, adică dincolo de spusele bibliografiei consultate

cu o grabă mărturisită, închisorile şi tortura. N-am reuşit să aflu ce gândeşte un om tânăr şi inteligent, slujit excelent de cuvânt, despre cele două „activităţi” umane. Ici-colo, sugerează, aproape temător, că subiectele au o răspândire care le scoate de sub tutela ori monopolul unei ideologii anume şi tocmai în asta le stă, eventual, grozăvia. Nu vreau să minimalizez valoarea cărţii, dimpotrivă, sarcina la care s-a înhămat Ruxandra Cesereanu e dintre cele mai dificile şi gestul ei eseistic merită receptat ca atare. Nici nu doresc să bagatelizez suferinţa, durerea şi, de multe ori, curajul victimelor vreunei puteri, însă nici nu cred că victima se situează, automat, deasupra celui care s-a întâmplat să scape cu viaţă sau nevătămat fizic. Cum observa prea bine Pascal Bruckner (vezi *Tentaţia inocenţei*), victimizarea şi infantilizarea sunt două dintre aplecările foarte periculoase ale omului contemporan, periculoase fiindcă impun scări de valori ne-nuanţate, etichete care exclud din pornire orice obiecţie, orice comentariu, pretind, aşadar, credinţă, nu atitudine raţională, acceptare tăcută, intimidată, nu dialog. Fiindcă să-l socoteşti pe torţionar *ne-om*, adică monstru, diavol, rimează cu a-l socoti pe cel torturat sfânt, martir, adică, în ultimă instanţă, tot *ne-om*. Discuţia se cuvine purtată în limitele foarte încăpătoare ale omenescului. Materialul imens etalat de cartea Ruxandrei Cesereanu oferă punctul excelent de pornire pentru o asemenea discuţie. Cu atât mai mult cu cât poeta a secondat îndeaproape eseista, avansând deja, în hainele metaforei, posibile direcţii ale unei abordări subterane, la adâncimi la care denivelările regimurilor politice îşi pierd din pregnanţă.

Iuvenal se întoarce. Vestea am aflat-o dintr-o carte de o seriozitate aproape ursuză, dacă mă gândesc la vârsta autoarei. ALEXANDRA CIOCÂRLIE s-a născut în 1968, este specialistă în limbi clasice, cercetătoare a limbii şi literaturii latine, doctor în filologie, cu studii aprofundate la Universitatea „Michel de Montaigne” din Bordeaux.

Îndepărtată fiind nu doar în timp de românii de azi, literatura latină o destinează colaborării la reviste de foarte strictă specialitate. Cartea sa, *Iuvenal* (2002), nu poate spera, prin urmare, să tulbure topurile din piaţa cărţii. În fotografia de pe coperta a patra, citesc în zâmbetul tinerei autoare şi un dram de amicală sfidare. Volumul nu doar etalează toate detaliile menite să sperie cititorul de duminică, ci mai are şi cutezanţa ironică de a nu traduce niciunul dintre citatele, multe, în limba latină. Un fel de a spune că un neam cu sânge de roman ştie, de bună seamă, ca pe apă, limba falnicilor strămoşi.

Deşi genul satiric nu mi se pare neapărat „prea puţin gustat de moderni”, Alexandra Ciocârlie are dreptate când îşi propune să încerce readucerea în actualitate a lui Iuvenal deopotrivă printr-o lectură foarte aproape de text (cartea ţine şi locul unei miniantologii, adnotate cu răbdare şi aplicaţiune) şi printr-o privire nouă şi proaspătă, apăsând pe „răsturnarea modului tradiţional de a exista şi a celui clasic de a scrie”. Tocmai în ironie şi subversiune, instrumente discrete la Iuvenal, poată fi situată tabăra reactualizării scriitorului latin. Înarmată bibliografic până în dinţi, autoarea reuşeşte să surâdă sub faldurile nu dintre cele mai confortabile ale unei cercetări academice. Ai mereu senzaţia că se spun simultan cel puţin două lucruri: în vag divorţ, la o privire rapidă, complementare şi promiţând revigorări şi remanieri surprinzătoare, la o privire mai răbdurie. Trecând în revistă receptările anterioare ale lui Iuvenal (autoarea reconstituie o receptare acoperind secole întregi), se înregistrează vehemenţa, virulenţa, satira, comicul. Alexandra Ciocârlie scoate la iveală, însă, mai ales cantitatea de ironie colcăind sub masca indignării, ironie în stare să relativizeze perspectiva şi s-o apropie de felul de a înţelege lucrurile al unor epoci mai apropiate de noi. Ca „ultim poet important al Romei păgâne, Iuvenal aparţine unei faze de crepuscul”. De aceea, autoarea alege ca manieră de lucru situarea

foarte aproape de ochii poetului: „Ne-am mulţumit, deoarece ţelul nostru a fost exclusiv literar, să privim Roma prin prisma viziunii poetului. Am dat, în felul acesta, peste mentalităţi depăşite, cum ar fi misoginismul, xenofobia şi chiar mizantropia. Luate în sine, ele ar putea reprezenta tot atâtea obstacole între cititorul de azi şi Iuvenal. Unul din scopurile noastre a fost să arătăm cum, supuse ironiei, asemenea mentalităţi se relativizează şi se iau pe ele însele în râs.” Cum se poate lesne vedea, Alexandra Ciocârlie îi întinde cititorului o capcană. Se preface a crede că acesta, cititorul mileniului trei, a depăşit de mult numitele mentalităţi. Prin urmare, îl provoacă să-şi ia în râs, alături de ironicul şi crepuscularul Iuvenal, cele mai rezistente, dar şi mai ascunse, mai secrete, fiindcă mereu reprobabile la lumina zilei, impulsiuni. Avem de-a face, aşadar, nu doar cu un comentariu strict literar, ci şi cu unul etic. Este exact ceea ce face ca lectura să fie pe mai multe paliere profitabilă şi de o actualitate nu neapărat surprinzătoare. Argumentului îi urmează câteva capitole sintetice: *Direcţii în istoria receptării operei lui Iuvenal,* Indignatio *şi* ironia *(Semnificaţii la teoreticienii premergători lui Iuvenal), Poetica lui Iuvenal, Un tradiţionalist original (Lumea pe dos; O reacţie neaşteptată: ironia, factor distructiv).* Ultimul capitol (*Unitate şi evoluţie în opera lui Iuvenal*) e precedat de cinci *Studii analitice* aplicate satirelor II-XVI (Satira I fiind descrisă în capitolele despre poetica iuvenaliană şi despre lumea pe dos). Invocat de un *medium* atât de competent, Iuvenal se întoarce printre noi, reluându-şi totodată locul printre „ai lui” - autorii latini mai norocoşi în ce priveşte recunoaşterea în posteritate (Catul, Vergiliu, Tacit, Petroniu, Apuleius).

Pentru rândurile de faţă, simplă invitaţie la lectură, mă opresc - nu întâmplător, desigur - asupra satirei a VI-a, satiră închinată cu precădere, viciilor feminine. Indignarea ca unică armă potrivită în confruntarea cu viciul este, aici,

aparent, şi mai adâncă. Atâta doar că, citind şi printre rânduri şi cântărind atent lucrurile, ies la iveală înţelesuri mai puţin severe. „Climaxul ororii” pe care îl identifică unii dintre exegeţi în secvenţele satirei (în patru timpi, nevestele îşi înşală soţii, îi tiranizează, îi ignoră şi, în final, îi ucid) se diluează dacă e cântărit efectul ironiei subtextuale asupra indignării de faţadă. Între *pudicitia* şi *luxuria* e mai greu de ales, căci „natura frustă, lipsită de atractivitate este contrapusă civilizaţiei decadente, dar plină de graţie perversă.” Trecutului i se văd calităţile, dar şi toate umbrele. Satira se aşează, fără îndoială, în „tradiţia literar filosofică a operelor de denigrare a căsătoriei”, dar sugerând homosexualitatea ca alternativă preferabilă, argumentele lui Iuvenal se dovedesc cu două tăişuri: căsătoria nu mai poate fi ce-a fost odinioară fiindcă femeile sunt mai dispuse ca oricând să nesocotească statutul marital. Ele îşi eclipsează graţia „tradiţională” dând la iveală forţă, vigoare, inteligenţă. Nu se mai respectă stricta delimitare a zonelor rezervate („De către cine?” îşi iţeşte de îndată capul întrebarea) celor două sexe. Al doilea sex etalează calităţi masculine, nevestele îşi pun în inferioritate soţii nu doar fizic, ci şi intelectual („cunoştinţele femeilor sunt percepute ca instrumente de agresiune în lupta conjugală”). „Vorbitorul din satira a VI-a îşi întemeiază pledoaria împotriva căsniciei pe portretul de grup întunecat făcut, prin acumularea tuşelor sumbre, tuturor reprezentantelor tagmei femeieşti cărora li se atribuie întreaga responsabilitate pentru degradarea familiei tradiţionale. Capetele de acuzaţie pot fi nenumărate, sentinţa fără drept de apel e mereu aceeaşi: femeile sunt întotdeauna vinovate. Judecata nu este însă neutră, căci cel care o pronunţă se află pe o poziţie partizană. El nu pare să ia în seamă şi abaterile de conduită ale bărbaţilor care ar putea eventual explica, chiar dacă nu justifica, purtarea nedemnă a soţiilor”. Ca să nu mai vorbim de faptul că *luxuria* presupune participarea

celor două sexe deopotrivă. Oricum: „Dincolo de consideraţiile morale, se observă că femeile lui Iuvenal debordează de vitalitate, în timp ce bărbaţii se dovedesc adesea incapabili să ţină pasul cu ele.” Vehemenţa acuzatorului se păstrează la o înălţime monotonă indiferent de gravitatea vinei, însă notele comice intercalate iau adesea în derâdere propria indignare, înţelesul unor pasaje preschimbându-se în contrarul lui şi lăsând să se vadă fisura partizană a pledoariei. Comentariul autoarei ţine isonul ambiguităţii textului comentat şi strecoară amendamente cu ironică diplomaţie.

Studiul e de citit cu creionul în mână, atât de multe îi sunt subînţelesurile şi de fine conexiunile cu prezentul. Iuvenal însuşi, dacă i-ar fi la îndemână să-l citească, şi-ar stăpâni cu greu indignarea în faţa unui spectacol atât de sclipitor de ironie, subversiune, inteligenţă, expresivitate susţinut de o femeie. Dar, în cele din urmă, s-ar recunoaşte înfrânt şi recunoscător pentru înfăţişarea sub care se poate întoarce, în fine, printre ai săi.

O carte provocatoare. SANDA CORDOŞ a debutat editorial în volumul colectiv *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, 1991. Debutul individual se petrece în 1999, cu *Literatura între revoluţie şi reacţiune*, carte bine primită de critică, reeditată, ca urmare, în 2002. Fără îndoială, Mircea Iorgulescu are dreptate că e „una dintre cele mai bune cărţi de reflecţie literară, şi nu numai”, după 1990. Am admirat mereu abilitatea cu care transmite universitara clujeană un potop de cunoştinţe cu o flexibilitate caldă a frazei şi o nuanţare a demonstraţiei în stare să îmblânzească stilul profesoral, nu de puţine ori, acesta, doct şi suficient, în proporţii egale. Conceptele înmuguresc, sintezele vibrează sub comanda unei melodii interioare a discursului, ideile plutesc dezinvolt la suprafaţa lucrurilor aparent opace, intrând în conexiuni surprinzătoare şi arătându-şi liber strălucirea. Scriind despre Sanda Cordoş, la fel de laudativ, Iulian Boldea, în

schimb, exagerează în limbaj apocaliptic. În fond, „hidra burghezo-moşierească” înfierată în copilăria mea are geamăn perfect în „hidra comunistă” înfierată de contemporanii post-decembrişti cu o grabă şi un sârg fără frunte. Oportunism pur şi simplu, dacă oportunismul e vreodată pur şi simplu. Totalitarism, zice Iulian Boldea - „acest fenomen demonizant, ce punea individul între parantezele abrupte ale dogmei şi pervertirii, conducând fiinţa umană într-un timp declinant, cu vădite accente tragice sau groteşti.” Numirea în culori pure - alb sau negru - a regimurilor şi sistemelor are un efect subversiv, imprevizibil, de semn contrar. Demonizarea unei jumătăţi de secol e excesivă - în durata ei s-au întâmplat, ca întotdeauna când e vorba de vieţi omeneşti, lucruri bune şi rele. Propaganda neagră reduce o vreme la tăcere obiecţiile gri, apoi incită, inevitabil, la contraatacuri albe. Totul e de cântărit în nuanţe. Căci Sanda Cordoş spune foarte bine: esteticul e „neguvernabil politic”. Aceasta e calitatea esenţială a cărţii ei: obiectivitatea inteligentă care subîntinde nu neapărat cele mai pline de har dintre formulări, ci pe cele mai incomode, căci menite să surpe multe locuri comune postdecembriste. Iată de pildă o încheiere ca aceasta: „Deşi mereu supravegheată, vânată şi hărţuită, dat fiind că ea a reprezentat permanent un pericol potenţial de subversivitate, în regimul comunist a apărut incontestabil, o literatură veritabilă, s-au publicat opere literare majore. Ele coexistă alături de literatura oficială care tematizează şi vehiculează poncifele ideologiei de partid. Marea poezie a Estului a coabitat cu versificaţia de proslăvire a puterii.” Sanda Cordoş numeşte aici, încă o dată, cea mai importantă dintre atitudinile omului sub dictaturi (neapărat la plural, omenirea nu se poate lăuda, nici amăgi cu o singură crudă guvernare!): aceea a cumpenei. El ştie să discearnă între discurs şi faptă oficială, pe de-o parte, şi gând şi echilibru interior, pe de altă parte. Un soi de „schizofrenie” greu de înţeles pentru

cei de aiurea. De aceea se poate vorbi firesc despre marea literatură a estului, literatură care poate fi/şi este reeditată acum fără nicio modificare, căci îi vorbeşte încă cititorului pe înţeles. S-ar putea vorbi despre libertatea construită trudnic şi durabil într-o societate care ţi-o refuză, nu declarat, şi libertatea oferită de-a gata, declarat, cu care nu prea ai ce să faci. Să-l pomenesc din nou aici pe Saul Bellow, care la un simpozion despre *dizidenţa interioară*, concept lansat de Norman Manea, după lectura unei scrisori din închisoare a lui Havel, spunea: „În Est, eraţi arestaţi şi închişi fiindcă dădeaţi glas opiniilor voastre, în vreme ce în Vest, poţi face câte declaraţii revoluţionare pofteşti şi nu te ceartă nimeni, dar nici nu te bagă în seamă. Aici nu erau pedepse şi de aceea nici seriozitate nu e. Libertatea, prin urmare, e un soi de glumă." Sanda Cordoş scrie despre procesul complex al unei viitoare înţelegeri între Est şi Vest, complex şi viitoare tocmai din cauza unor diferenţe care nu îmbracă neapărat Estul în negru, iar Vestul în alb-trandafiriu. Incursiuni fine în istoria culturală subliniază tendinţe şi simptome de luat în seamă în orice încercare de sincronizare.

Sigur, sună frumos că, în Est, Dumnezeu n-a murit, a fost executat politic. Adică, e spus memorabil. Numai că spusa autoarei nu se opreşte aici. Afimaţia sa pretinde nuanţări. Încă o dată, în Est nu se confundă ideologia oficială cu practica populară. La noi, bisericile n-au fost transformate în muzee, şcoli ori cămine culturale. Credincioşii au rămas credincioşi şi şi-au văzut înainte de obiceiuri şi ritualuri, chiar dacă mai discret, o vreme. Se ascundeau, din câte îmi amintesc (cu amintirea mea trează, de ne-credincioasă), cei care nu voiau să-şi pună în primejdie funcţia din partid, o făceau, aşadar, din motive personale, aş zice. Discursul ateu oficial era, în cele mai multe cazuri, mincinos. El făcea hatârul unor idei implantate într-un sol nu doar nepregătit să le primească, dar nici măcar silit s-o facă. Executat politic înseamnă

exact ce înseamnă: politic, la nivelul vorbelor unse cu toate unsorile. Acolo unde nu se cere drum scurt de la vorbă la faptă. Nu e locul aici să intru în detalii, dar oricât de bine ar da oprimarea credinţei, negrul pur nu are ce căuta în acest peisaj. Dacă Sanda Cordoş are dreptate când spune, comentându-l pe Lyotard, că „moartea lui Dumnezeu nu mai este însoţită de cutremurare în Occident”, ea sugerează la fel de limpede şi că execuţia politică n-a produs nici ea cutremurare în Est, căci ateismul era, în multe cazuri, o glumă ori o farsă profitabilă. Dincolo de cazurile clare şi indiscutabile - interzicerea bisericii greco-catolice şi condamnarea celor care se opuneau deciziei -, execuţia cu pricina nu avea în vedere, nici nu putea să aibă, credinţa ori religia.

Despre cele spuse şi dezvăluite în cartea Sandei Cordoş s-ar putea vorbi pagini în şir. Documentele la care trimite sunt multe şi de o însemnătate excepţională pentru viitoarea limpezire a portretului literaturii sub dictatură. Dincolo de argumentele autoarei, îmi rămâne o cârtire, ba chiar una de esenţă. Se spun lucruri interesante, se compară stări de lucruri de la noi şi din URSS, se găsesc apropieri (inevitabile, de vreme ce exportul sovietic de idei funcţiona fără restricţii în toate ţările „blocului”!), se numără deosebiri, acestea mai multe, mai adânci şi meritând o chiar mai îndelungă atenţie. Îmi displace, însă, frecventa pereche siameză: *România şi URSS.* Dacă nu se discută de la începutul istoriei nenumăratele întrepătrunderi ale noastre cu marele vecin, dacă nu se caută acolo explicaţii logice şi legice (după legi geo-politice), perechea cu pricina nu există. Între cele două nu a existat un *şi* nici până în ’68, când săgeata relaţiei avea un singur sens, obligatoriu, dinspre ei spre noi, şi nici după ’68, când, oricât de stângaci, de condamnabil ori de păgubos, am încercat să desenăm o săgeată proprie. *Şi*-ul trimite, după toate regulile gramaticale, la mărimi de acelaşi fel. Şi nu e cazul aici. Produsă în Rusia, propagată

ca un uragan în ţările vecine (şi cu concursul Occidentului, nu-i un amănunt de uitat!), revoluţia bolşevică/proletară sau cum s-o mai numi nu le-a transformat pe aceste ţări în semene ale Rusiei sovietice, chiar dacă suferinţele au fost, inevitabil, asemănătoare. Toate astea sunt foarte clar prezentate în carte, cu interpretări subtile şi delimitări necesare, dar rămâne *şi*-ul buclucaş...

Aş putea găsi chiar în carte un argument. În *Addenda*, autoarea adaugă un mic manifest, i-aş zice: *Proletcultismul n-a existat*. Argumentele sale sub acest titlu cel puţin şocant sunt pe cât de imbatabile, pe atât de inutile. Căci dacă în URSS *Proletcultul* era o organizaţie culturală apărută în 1917 oarecum împotriva lui Lenin, căci urmărea o autonomie relativă faţă de partidul muncitoresc, iar la noi era combătut în anii '50 ca duşman în calea realizării omului nou, destul de curând el a însemnat, în România, altceva. Devenit substantiv comun, nu mai trimite în niciun fel la organizaţia sovietică şi denumeşte, fără etimologie conştientizată, schematismul partinic al operelor artistice, în general, sau chiar o întreagă perioadă a literaturii române. Fără nicio îndoială, la noi a fost *jdanovism*, Sanda Cordoş nu poate fi contrazisă fără a cădea în ridicol, însă nu văd cum ar putea fi înlocuit foarte limpedele *proletcultism* (limpede măcar pentru generaţiile mai vechi, mai tinerii interesaţi de perioadă vor putea, poate, redescoperi adevăratul nume al fenomenului).

Dincolo de asemenea întrebări, nelămuriri, îndoieli, o carte de o seriozitate aproape copleşitoare aruncată într-un teren „ne-serios”, adică încă minat de toate pre-judecăţile şi post-judecăţile fireşti într-o lume în schimbare.

De vorbă cu un cuvintelnic. Publicate în *„Observator cultural*”, dar şi în *„Dilema*”, textele *Cuvintelnicului* lui ANDREI CORNEA *(Cuvintelnic fără frontiere sau Despre trădarea Anticilor de către Moderni*

de-a lungul, de-a latul şi de-a dura vocabularului de bază, 2002) sunt scrise cu atâta plăcere directă, francă, deschisă încât sunt aproape sigură că au fost scrise pentru mine anume. Vreau să spun că sunt extrem de rare concesiile ori, mai degrabă, uitările de sine ale cărţii ca să nu ai acest sentiment că e vorba despre o confesiune cu chef de vorbă subţire şi alunecoasă, ca între foarte buni prieteni: „Ei bine, în pofida tuturor acestor mărimi [e vorba despre Biserică, mereu capul răutăţilor, Istorie, Naţiune, Stat, adică instanţele vinovate de devierea interesată a sensului cuvintelor până la a le toci însemnătatea întemeietoare], noi spunem că sensurile originare *contează*, aşa cum are importanţă şi felul în care ele s-au schimbat, şi felul în care ele au fost vremuite de intemperiile confuziilor omeneşti. Nu doar «Cuvântul» ne interesează, ci mai ales, cuvintele, bietele cuvinte hărţuite, tocite, păcălite, ba chiar falsificate, a căror geografie şi istorie ne determină, în bună măsură, vieţile!” „În limbile moderne, oricum, numele au devenit - în marea lor majoritate - opace, simple potriviri de sunete mai mult ori mai puţin agreabile, simple mijloace de identificare, trecute în acte.”

Mă gândesc, într-o paranteză, că dacă ar fi citit *Cuvintelnicul*, George Pruteanu s-ar fi gândit de două ori înainte de a propune strania lege de apărare a limbii române, tot aşa cum cei împotriva legii ar fi formulat mai senin şi mai nuanţat argumentele susţinătoare. Atitudinea îngăduitor resemnată în faţa stricării limbii se întemeiază la Andrei Cornea pe luciditate şi măsură. Căci aceste transformări ale limbilor sunt inevitabile sub *legea lenei universale.* „Or, ce s-a întâmplat în trecut se va întâmpla negreşit şi de aici înainte.” Burzuluirea e necesară, dar neputincioasă. Viitorul poate fi şi al lui „Nice”, cel cu *Dincolo de marfă şi de naşpa*. Sau ceva pe aproape. Ce pot face mânuitorii de vârf ai limbii române este exact ceea ce fac: o vorbesc şi o scriu atenţi la toate nuanţele şi la toate aromele de ieri şi de azi ale cuvintelor româneşti, într-o

stare de veghe şi de iubire activă, aş zice, singura în stare să apere ce e de apărat.

Despre ce scrie Andrei Cornea?

Despre „foşti” care îşi ascund vinovăţia, dar şi despre trecerea timpului care ne transformă pe toţi în foşti, „propriii noştri urmaşi, ce, postumi lor înşişi, au uitat ce au fost.” I-ar plăcea cu siguranţă lui A.C. teoria despre „fostitate” a unui filosof clujean (Istvan Kiraly), care susţine, printre altele, că fostitatea se dobândeşte trudnic, ai fost doar dacă, pentru ceilalţi, mai eşti încă.

Despre visarea bogată a cuvintelor: „Dar la ce-or fi visând, la drept vorbind, cuvintele?” Despre privirea mereu deşteaptă faţă în faţă cu ele. Despre educaţia devenită, la români, pedeapsă. Despre capcanele negaţiei. Despre Cratylos, naivul, care credea că nu se poate minţi fiindcă *minciuna nu există* („Şi minciuna e vorbă”, zicea mama mea pe când, copil fiind, sufeream că nu se pot recunoaşte *pe loc* vorbele adevărate şi cele mincinoase).

Citeşti cu încântare etimologii uitate şi priveşti altfel lumea din jur: „Câţi mai ştiu azi că *preot* înseamnă «bătrân», că *episcop* înseamnă în greceşte «supraveghetor», că *diacon* - «slujbaş», sau că diavol înseamnă literal «calomniator» (*diabolos*)? Sacralizarea este, aşadar, opacizare…[…] puţin mister făcea bine, iar mult - era chiar necesar pentru asigurarea dominării şi a perpetuării puterii.” Cei săraci cu duhul nu sunt proştii, ci cei care cerşesc adevăr, cunoaştere!

Ici-colo, mici şi trecătoare orbiri: „Limba mea şi limba ta fiind diferite, diferite vor fi şi *lumile* noastre” nu e o încheiere care să merite doar ironii. Se întâmplă că „cercetez” fenomenul de câţiva ani buni şi am trecut prin cărţile/teoriile unor Vico, Herder, Whorf, Sapir, Heidegger etc. Perspectiva asupra lumii e influenţată, neîndoielnic, de limba *de bază* - să nu-i zic maternă, căci importantă e cea *în* care şi *cu* care ai crescut -, iar acest lucru nu conţine niciun pic de ameninţare, de răutate. Constatarea nu

presupune imposibilitatea de a ieşi din graniţele limbii tale, dimpotrivă, abia cunoscându-le, fiind conştient de ele poţi încerca şi reuşi desprinderi lucide, inovaţii, paşi înainte (ori înapoi). „Gândirea nu se dezvoltă în respectul limbajului, ci probabil, mai curând sfidându-l, înfrângându-i legile, dejucându-i rezistenţele.” Respectul nu e anulat de recunoaşterea îngrădirilor şi nici de încălcarea lor. Contradicţia e stridentă: Andrei Cornea atinge subtilităţi extraordinare în *Cuvintelnic* tocmai fiindcă porneşte de fiecare dată de la respectul faţă de limbajul său preferenţial. Limba română nu-şi dezvăluie nicio taină, fie ea albă ori neagră, în faţa celui care n-o respectă, scrutând-o cu neobosită curiozitate şi atenţie. Să acorzi atenţie unui lucru înseamnă să-l respecţi dincolo de aparenţe. Ironia la adresa lui Noica, oricât de fină şi nevinovată, sună fals în scrisul cuiva care priveşte limba şi originea cuvintelor ei cu pasiunea expresivă a lui Noica: „...ne reamintim tentativele lui Constantin Noica de a descrie «sentimentul românesc al Fiinţei» prin analiza câtorva vocabule ale limbii române, dintre care «întru» a căpătat o celebritate pe care totuşi nu o merita.” Asemenea secvenţe ca şi folosirea jena(n)tă a lui *ţărişoară*... sună ca dracu’. Să nu mai vorbesc de paranteze inutile şi joase precum „se creştinaseră (chiar dacă nu aveau mângâierea ortodoxiei, sărmanii)” sau „grecii nu inventaseră încă naţiunea şi cu apendicele ei tumefiat - statul naţional.” N-am nicio simpatie anume pentru ortodoxie şi nici pentru vreo altă religie (încerc, pur şi simplu, să le înţeleg fascinaţia durabilă), dar nerenunţarea la o veche formă e de laudă, observ, ori de câte ori cei încăpăţânaţi sunt altceva decât români. Cât despre statul naţional, ce să mai spun [vezi o adevărată analiză a termenului în *Spiritul Europei*, cele trei volume coordonate de Antoine Compagnon şi Jacques Seebacher, analiză pomenită şi în introducerea cărţii de faţă]. Umorul de bună, excelentă calitate îl părăseşte pe autor de câte ori

păşeşte în actualitatea minoră, comentată la ştiri. Actualitatea majoră nu-l pune, însă, niciodată în încurcătură. Cu ea glumeşte înalt şi memorabil, fără grija de a face frumos de dragul unor „fixuri” la modă.

Excelentă paranteza despre moarte, nu numai fiindcă răspunde în multe puncte propriei mele opinii (formulată în cele două cărţi despre *„Ştiinţa morţii*”). Într-adevăr, înduioşătoare dorinţa oamenilor de a afla pe loc de ce a murit cutare sau cutare, ca şi cum moartea *„ar fi o retribuţie pentru erori şi crime”,* nu principala noastră trăsătură destinală. Glumind, chiar şi fuga spre Occident e fugă spre moarte, fie ea şi iniţiatică. Iar un om *orientat* e unul care stă cu faţa spre răsărit...

Fiindcă citează o glumă culeasă din Maramureş despre străinul absolut, evreul, mă simt datoare cu o precizare: tatăl meu, maramureşan fiind, zicea fără să clipească „erau acolo un om şi o *femeie*”. Alt străin absolut. Dar de vreme ce sunt, iată doi, li se mai atenuează din absolut şi pot privi lumea „oamenilor” cu mai multă îngăduinţă. Nu-i decât limbă şi cuvinte, nu-i aşa? Limba nu influenţează mentalitatea şi atitudinea, zicea autorul mai la deal. Cum se vede, o face după cum ne place.

Încă o alunecare de condei: Adevărul e femeie pentru Nietzsche (ca şi Înţelepciunea, de altminteri: „Nepăsători, batjocoritori, violenţi - aşa ne vrea înţelepciunea [*die Weisheit, la sagesse*]. Ea e femeie, n-ar iubi niciodată decât un luptător”, zice el, punând calităţile „negre” ale bărbatului pe seama „pieţei feminine”). Numai că bucuria/fala autorului că, deşi în majoritatea limbilor, adevărul e femeie, la români e bărbat, e una oarbă. *Adevărul*, la singular şi absolut, nu prea se arată oamenilor, viaţa le e modelată de măruntele *adevăruri* cotidiene, femei cu toatele. Dincolo de glumă, nu doar minciuna e femeie la români (fiindcă „aşa vrea sentimentul românesc al Fiinţei”, cum iarăşi scapă o ironie cam ieftină, căci necugetată A.C.), sunt feminine toate substantivele

importante ale împrejurului şi împrejurărilor omului românesc. Nu mi-a fost deloc greu să descopăr *feminitatea limbii române* şi să disec *privirea ei sexuată*, rară printre limbile europene, ca să nu mai vorbesc de potenţialul androgin pe care i-l adaugă ambigenul (nu neutrul, limba română n-are neutru! - vezi şi cărţile mele despre *Feminitatea limbii române*).

Savuros pomelnicul de false perechi care încheie cartea. Le-am folosit şi eu în anii ’70, pe când predam româna la studenţi străini. Fiindcă am citit cartea, cum se vede, complice, graţie nenumăratelor noastre întâlniri neştiute, îi mai fac cadou vreo două: toc/toacă, dor/doară, pas/pasă, col/coală, ştir/ştire,…/cură, fund/fundă…

Altfel despre verosimilul ficţiunii. Cu un instrumentar critic bine pus la punct şi împrospătat de la o carte la alta, LIANA COZEA şi-a ales ca teritoriu predilect de exersare a disponibilităţilor sale interpretative literatura feminină, proza feminină. După *Prozatoare ale literaturii române moderne* (1994), *Cvartet cu prozatoare* (1997) şi *Dana Dumitriu, portretul unei doamne* (2000), semnează acum o carte despre Hortensia Papadat-Bengescu - *Exerciţii de admiraţie şi reproş - Hortensia Papadat-Bengescu*(2002). În cartea sa de debut scria: „Introspecţia, deci sondarea vieţii subterane, excesul de analiză psihologică devin calitatea şi defectul de căpătâi al epicii feminine. În aceeaşi măsură în care întruneşte elogii, va declanşa şi reproşuri, conducând, în final, la etichetări definitive, cu valoare axiomatică, fără putinţa vreunei corectări sau ameliorări ulterioare. Sintagma «literatură feminină» a avut astfel un efect de nivelare şi de anihilare, de integrare, dar şi de unificare şi uniformizare, depersonalizare chiar, sub una şi aceeaşi emblemă, cu consecinţe opuse individualizării, capabile să arunce vălul anonimatului asupra acestui gen de proză, scriitoarele devenind astfel autoare ale unor variaţiuni pe aceeaşi temă”. Am notat aici rândurile din prima carte fiindcă

autoarea cade într-o capcană a perspectivei masculine care înjumătăţeşte efectele recuperatoare ale intervenţiilor sale. Înainte de toate, poţi anihila includerea într-o categorie specială, uşor handicapa(n)tă şi, oricum, „venetică” a scriitoarelor dacă încetezi tu însăţi să faci această distincţie. Prozatoarele epocii moderne sunt de analizat la capitolul „proza modernă”, iar calităţile şi defectele scrisului lor sunt de contabilizat după criterii estetice, aceleaşi indiferent de sexul scriitorului. Nu e nicio îndoială că nedreptăţi sociale de sute de ani au ţinut femeia departe de arena creaţiei. Handicapul istoric e de recuperat prin eforturi îndelungi, cu probe tot mai indiscutabile ale valorii, nu cu dispense „pe bază de sex”. Să spun că lucrurile ar trebui să stea la fel în toate cazurile de marginalizare. Discriminarea pozitivă rămâne *discriminare*, dacă nu cumva îşi chiar adânceşte dispreţul şi desconsiderarea. Corectitudinea politică e simplu praf în ochi şi mă miră că cei în folosul cărora se zice că a fost inventată nu lăcrimează de oroare, ofensaţi. E nevoie de condiţii egale de participare la cursa valorii pentru ca să se ajungă într-adevăr la egalitate de şanse. Discuţia e, desigur, lungă şi complicată. Să mai spun doar că literatura e bună sau proastă, nicidecum feminină sau masculină, neagră sau albă şi aşa mai departe. Chiar dacă, indiscutabil, se pot discerne nuanţe specifice, aplecări şi preferinţe funcţie de apartenenţele cu pricina. Dar ele sunt la fel de mari/mici sau de importante/neimportante ca în cazul, să zicem, unui scriitor-bărbat-alb din Viena faţă în faţă cu un scriitor-bărbat-alb din Los Angeles sau Lisabona.

Liana Cozea observă exact toate astea şi polemizează convingător cu criticii interbelici care dau târcoale aşa-zisei literaturi feminine ca unui teritoriu exotic, de abordat cu instrumente speciale. Observă şi abuzul utilizării „psihologiei de sex” exclusiv în cazul scriitoarelor. Dacă o scriitoare scrie despre bucle şi volane, la un moment dat, e

exilată pe loc la „subiecte şi teme feminine”. Dar nici unui comentator nu i-a trecut prin cap să considere cu ironie şi dezgust „subiect masculin”, cantonat iremediabil în problemele sexului, frazele despre aranjatul mustăţii, să zicem, ale unui scriitor. Revenind, eu aş fi ales titluri şi abordări care să ocolească tocmai sintagma incriminantă: „literatură feminină”. Căci, se ştie prea bine, literatură „feminină” pot scrie şi chiar au scris şi bărbaţii autori. Şi se mai ştie, la fel de bine, că *titlul* (fie el de articol de ziar, de studiu, de carte „teoretică”, în sens larg) nu doar propune o problemă, ci o face să existe, să fie acceptată ca reală, să fie aşezată printre realităţi indiscutabile. Comoditatea e una dintre „calităţile” cele mai rezistente ale omului. De aceea, titlul funcţionează cu parşivenia bârfei, a calomniei. Orice dezminţire, aflată în interiorul textului numit într-un anumit fel ori altundeva, în alt loc, la altă pagină, va fi luată în răspăr, desconsiderată, trecută cu vederea. Mai ales dacă titlul insinuează posibila existenţă a unei realităţi negative, reprobabile. *Nu iese fum dacă nu faci foc* - iată filosofia de minimă rezistenţă a bârfitorului dintotdeauna. *Prozatoare* ale literaturii? Literatură *feminină*? De bună seamă că există de vreme ce se spune, vorba lui Alexandrescu (o proaspătă discuţie amicală din *„22”* între Gabriela Adameşteanu şi Gabriel Liiceanu, pe chiar tema titlului parşiv, îmi dă dreptate).

Noua carte reia comentariul pe marginea operei celei mai importante autoare a perioadei interbelice dintr-o perspectivă uşor stranie. Şi face din nou, mai blândă, de data aceasta, aceeaşi greşeală: în titlu stă la loc de cinste cuvântul „reproş”. Nu vreau să spun nicidecum că Hortensia Papadat-Bengescu este o scriitoare mai presus de orice reproş. Însă ea se află pe lista autorilor contestaţi grăbit şi partizan (după partizanatul care se cheamă „cum bate vântul”) şi scoşi din programe şcolare şi manuale. Cartea Lianei Cozea ar putea fi citată ca martoră într-un asemenea proces situat în afara criteriilor estetice.

Desigur, fără a fi citită. Titlul ar vorbi, nu-i aşa, de la sine… Zic stranie, apropo de perspectivă, căci reciteşte ciclul Hallipilor în ideea de a stabili verosimilitatea unor personaje. Iar aceasta, verosimilitatea, e cântărită funcţie de normele de conduită socială şi psihologică ale vremii: pe de-o parte, vremea apariţiei cărţilor, pe de altă parte, vremea noastră. De aceea, în ciuda subtilităţii multora dintre observaţii, studiul îmi aminteşte „procesele literare" din copilărie, când ne înhămam cu toată înverşunarea împotriva vreunui personaj sau de partea altuia, lăsând hăt, departe în urmă orice argument estetic şi „demascând" de pe poziţii morale infailibile tot ce se abătea de la canonul etic tocmai învăţat pe de rost. Cu patima schematică din telenovele ori din seriale de mâna a doua. Liana Cozea mărturiseşte că: „Există câteva nuclee de interes în cele patru romane ale ciclului Hallipa spre care ne-am îndreptat atenţia; unele teme şi motive - descifrarea dinamicii cărora este extrem de ademenitoare - precumpănesc, cum ar fi relaţiile intrafamiliale, boala şi moartea, sexualitatea latentă, ascunsă în cutele respectabilităţii şi convenţiei, toate circumscrise jocului de-a necesarul şi posibilul. Afişând o atitudine dreaptă, aparent nepărtinitoare, autoarea etalează mizeria patimilor joase, incongruente şi un păienjeniş de emoţii şi senzaţii ocultate sub masca nepăsării, căci dincolo de cuvenita aparenţă şi neînduplecata pretenţie oamenii ei trăiesc, se apropie, se separă într-un mod fals aleatoriu, respectând, de fapt, precisele indicaţii scenice ale regizorului care împrumută prerogativele sorţii - scriitoarea.[…] De aceea, această carte s-a născut din dorinţa de a «reabilita» unele personaje şi de a reconsidera unele conflicte ori raporturi dintre ele, atât într-un context mai larg, cel social, cât şi în amănuntul familial…" Recunosc că nu mi-e deloc clară ţinta. Nu-mi amintesc să fi întâlnit vreodată personaje de roman care să nu asculte de voia autorului lor. Adeseori pomenita

independenţă a eroilor dintr-o carte e o simplă figură de stil; ea numeşte aparenta uşurinţă şi părelnica autonomie cu care par să se mişte aceştia atunci când „scena” a fost bine articulată. Când Henry James mărturiseşte grija cu care construieşte un cadru în care apoi personajele *se mişcă singure* nu spune nicidecum că le lasă din mână, că el poate lipsi de la faţa locului. Iar cadrul are doze inerente de subiectivitate. El arată tocmai *felul* (se subînţelege că există mai multe feluri posibile, toate legitime, în ultimă instanţă!) în care vede acest autor lumea. E un punct de vedere. Să spui că trebuie *reabilitat* cutare personaj fiindcă astăzi nu mai e ruşinos statutul de bastard, de pildă, înseamnă să împingi discuţia în afara literaturii. Procedeu, de altminteri, în vogă, dacă mă gândesc la accentul pus pe aşa-numita *comunicare* în orele de literatură din şcolile tranziţiei. Adevărul unei cărţi nu stă în copierea secvenţelor sale pentru uz cotidian, ci în enunţul impersonal şi oricând personalizabil pe care îl conţine. În plus, orice carte e şi un document al vremii ei şi nu i se cer reabilitate adevărurile ţinând de epocă. În capitolele cărţii sale: *Vinovăţie şi minciună, Bastarzi şi avortoni sentimentali, Fraţi duşmani, „Blestemul cuplului”, Patologie şi normalitate,* Liana Cozea se apropie atât de tare de personajele prozatoarei încât abia de le mai recunoaşte calitatea de...personaje. Par toate semenii/semenele ei, le ceartă, le întoarce pe toate feţele omeneşti, le caută scuze, încearcă să le elibereze de portretele hărăzite lor de autoare ori de lecturile succesive, pledează insistent pentru iertare şi milă.

Dacă, dincolo de toate exagerările de acest gen, se pot decupa, cum ziceam, din cartea Lianei Cozea destule tuşe fine de adăugat comentariului durabil la proza bengesciană, ultimele două alineate descumpănesc din nou: „Vraja malefică pe care o exercită lumea violentă a Hortensiei Papadat-Bengescu se perpetuează de-a lungul timpului, romanele ei atrag încă irezistibil în pofida

discordanţelor de construcţie şi stil, atât de armonioase şi echilibrate totuşi. Acest «bâlci al deşertăciunilor», rod al fanteziei dezlănţuite, cu rânduieli nescrise, dar tacit respectate, etalează specimene a căror amoralitate şi anafectivitate frizează monstruosul. Metoda subtilă a autoarei de revelare a hidosului din om, ajutată de marele ei talent literar, se întemeiază pe performantele unelte ale analizei la care îşi supune protagoniştii, pe care îi manevrează şi îi utilizează, condusă de irepresibilul ei spirit ludic. Discursul său epic, întemeiat continuu pe o ironie constructivă, are stabilitate şi capacitate de persuasiune, naratorul şi personajele «ambasadori» o susţin în intenţiile de construcţie, până şi dezabuzarea ei de mizantrop se converteşte într-o delectabilă capacitate creatoare.” Aş putea înţesa textul de mai sus cu semne de mirare/întrebare. Dacă nu i-au jucat vreo festă erorile de tipar, e greu de priceput cum se împacă maleficul cu delectarea, ludicul cu monstruosul, cum poate fi dezlănţuirea rânduită, cum se face că discordanţele sunt armonioase şi echilibrate, ce are mizantropia cu capacitatea creatoare ş.a.m.d. Totul îmi sună a inabilă încercare creştinească de a mântui un ciclu romanesc. Care ciclu romanesc aşteaptă de la cititori cu totul şi cu totul altceva…

Secretele „jumătăţii tăcute”. Încă o dată excelentă ideea SULTANEI CRAIA de a pune, parţial, între paranteze cronologia strictă a istoriei literare şi de a-i des-trăma desenul mergând, în fiecare carte, pe un singur fir, o singură culoare, o singură temă. Aşa proceda în *Orizontul rustic în literatura română*, în *Feţele Oraşului* ori în *Vis şi reverie în literatura română*, tot astfel o face în *Îngeri, demoni şi muieri* (1999). Titlul, mărturiseşte autoarea, transcrie cele trei ipostaze ale feminităţii din poezia eminesciană. Eseul le nuanţează, funcţie de epocă ori de psihologia scriitorului vizat, cu o „aplicaţiune” remarcabilă. Perspectiva psiho-socială şi literară, în acelaşi

timp, este amănunţită nu prin divagaţiuni şi gureşenie, ci printr-o concentrare aproape tăioasă asupra fiecărui exemplar, cu o artă a conexiunilor subterane în stare să uimească la fiecare pagină, să incite, să intrige. Fiindcă tot ce „descoperă” Sultana Craia în eseul său a fost deja descoperit şi spus în câteva feluri, însă niciodată *aşa*. Reflectorul tematic la care apelează, alert şi deloc şovăitor, te scoate din confortul locurilor comune şi te obligă să vezi iţele ascunse, urzeala. Retuşul fin pe care îl aduce desenului tradiţional te face să exclami: „Dar, bineînţeles, aşa e! Cum de nu m-am gândit până acum?”. Trebuie să recunosc că tema este, de data asta, ea însăşi atrăgătoare. O discuţie despre femei, despre mai-mult-decât-jumătatea locuitorilor lumii anului 2000, chiar dacă purtată prin intermediul literaturii, este prin forţa lucrurilor alunecoasă, pândită de capcane, câteodată de-a dreptul suspectă. Sultana Craia traversează tensionat şi expresiv toată literatura română, ştie să dozeze ironia şi tentaţia polemică fără a-şi pune în pericol valabilitatea încheierilor, decupează cu mână sigură detaliul semnificativ şi-l aşează într-un colaj demn de toată atenţia.

Autoarea are, fireşte, dreptate. „Fiind, în covârşitoare majoritate, create de bărbaţi, personajele feminine din literatura română trădează ori ilustrează perspectivele, frustrările şi aspiraţiile/reveriile acestora.” Aşadar, deşi „trec levitând ori tropăind muiereşte prin spectacolul literaturii, lăsând miresme de tămâie, dâre de parfum franţuzesc ori de colonie ieftină sau iz de pucioasă, imagini de rochii colorate, siluete vagi de nuduri lascive ori nervoase”, femeile nu-şi dezvăluie secretele. Scriitoarele nu schimbă situaţia, de vreme ce compun în registru nevrotic, maladiv, confuz, tributare, şi ele, perspectivei masculine. Misterul feminin rămâne ascuns sub muţenia „personajelor” reale, gureşe şi indiscrete, însă *ne-scrise*.

Personajul feminin intră în literatura română la sfârşitul secolului 18. O femeie „abstractă şi fără

personalitate”, *ţinta* lamentaţiilor unor poeţi sentimentali şi vulnerabili. Proza şi teatrul vremii descriu „muieruşca sănătoasă, vioaie, cu poftă de viaţă şi schimbare”. Dacă un Alecsandri-poetul suspină imaginând fecioare-înger, dramaturgul creează „muierea absolută”, Chiriţa. Aceasta, plină de neastâmpăr şi dornică de modernitate, scapă caricaturii, pe bună dreptate. Şocând nostalgii falocrate (masculine) şi prejudecăţi feminine, Chiriţa e factor civilizator. Ea deschide, în fond, galeria femeilor independente, puternice. Aşa e Saşa Comăneşteanu, care „îmbină graţia cehoviană a doamnei binecrescute, cu simţul practic al stăpânei”. Doamna Chiajna, „văduva neagră”, Mara sau Vitoria Lipan sunt variante exemplare ale femeii puternice, femeia-victimă fiind, cum bine observă autoarea, o excepţie în literatura română. Conexiunile pe care le evidenţiază autoarea urmărind evoluţia unor anume tipologii sunt, mereu, memorabile. Astfel, din fecioara tandră din poezia eminesciană, copilă „şireată”, „demon simpatic” supus idilelor imaginate generos de poet, coboară seria Adela, Olguţa, Otilia, Dania. Sultana Craia pledează pentru reabilitarea Cătălinei: „Aspiraţia Cătălinei, care nu pare să fi fost erotică, era una de la om la zeu. În final, ea cere, în acelaşi raport, o binecuvântare, iar aceasta i se refuză nu ca de la zeu la om, ci ca de la un bărbat ultragiat oarecare, într-o manieră pe care o vor relua peste decenii Camil Petrescu şi Marin Preda prin unele dintre personajele lor”. Recitind *Luceafărul* din perspectiva feminităţii limbii române, propuneam un demers oarecum asemănător, considerându-i pe cei doi egali şi de sens opus. Amândoi aspiră la o faţă care le e refuzată şi se regăsesc în final deopotrivă îmbogăţiţi prin tranversarea dorinţei (vezi *Feminitatea limbii române. Genosanalize,* 1999). Galeria continuă cu cuconetul caragialian: „La Caragiale nu există doamne, ci numai «dame», adică muieri hotărâte, care ştiu ce vor şi care vor multe. Libere, active, menajate de bărbaţi,

răsfăţate şi independente, damele din *La Belle Epoque* profită din plin de condiţia lor. Împreună cu Miticii, ele dau măsura «deşteptăciunii» balcanice surde la discursurile moraliştilor". Sultana Craia observă un aparent paradox: secolul 19 şi prima jumătate a secolului 20 păstrează, în viaţa reală, femeia în ipostaza de spectatoare, de marginalizată, în vreme ce literatura este plină de femei emancipate în toate clasele sociale. Aparent, fiindcă mi se pare firesc ca literatura să fie dispusă să recunoască ceea ce istoriografia nu se grăbeşte să consemneze, perpetuând o supremaţie de multă vreme îndoielnică. Scriitorii ieşeau în lume cu un instrument nuanţat şi generos - limba maternă. Istoriografii apelează la „cuvintele puterii", schematice, rigide, încremenite îndelung în *pattern*-uri comode, dar depăşite. Exagerând uşor, aş spune că literatura, prin definiţie, caută cuvântul ce exprimă adevărul, în vreme ce istoriografia e obligată să aleagă cuvinte în stare să legitimeze minciuna.

Fără să intre în detalii - deşi observaţia îmi pare demnă de toate interpretările -, Sultana Craia constată „absenţa sentimentului religios şi a raportării la morala creştină" la personajele prozei româneşti. Biserica e fie absentă, fie o apariţie formală, simplu decor, iar preotul-confesor lipseşte cu desăvârşire. „Bărbaţii şi femeile din literatura română par să ignore cu totul nevoia recursului la biserică". Personajele feminine, spre deosebire de corespondentele lor europene, nu par/nu sunt preocupate de problema păcatului, nu au nicio reţinere în privinţa libertăţii morale, excepţiile fiind neglijabile. „S-ar părea că, spre deosebire de societăţile catolice şi protestante, societatea românească, mai dezorganizată şi mai tolerantă - poate din neglijenţă şi superficialitate - a lăsat femeilor o libertate mai mare." Mă gândesc că ar putea fi şi consecinţa duplicităţii româneşti, a insului care una spune şi alta face, fermitatea nefiindu-i vreodată obsesie. Oricum, această „de-problematizare din perspectiva religiozităţii"

ar merita amănunţită.

Sultana Craia surprinde la fel de succint şi subtil ipostaza fatală, demonică a femeii, insistând convingător pe dimensiunea ocultă şi thanatică a *Donnei Alba*, niciodată remarcată de critică; văduva puternică, Mara sau Vitoria Lipan („femeile-s mai viclene... mai iscusite la vorbă; iar bărbaţii îs proşti; însă mai tari de virtute” crede, ne amintim, moldoveanca sadoveniană); femeia-păpuşă; femeile Hortensiei Papadat-Bengescu; femeia „consumabilă” a exasperatului Camil Petrescu etc. etc. Proza de după cel de-al doilea război mondial va fi dominată de politică şi bărbaţi. Feminitatea se „oculteează” din nou. Cum bine observă Sultana Craia, „ideologia oficială a regimului comunist, singură, nu poate explica fenomenul... Să fi epuizat epoca interbelică trăirile inspirate de feminitate?” Răspunsul se lasă aşteptat. Oricum, până la seceta ultimei jumătăţi de veac, femeia literaturii române e „muza erotică a veacului al XVIII-lea grecizat, vergina romantică a secolului franţuzit, fecioara înger, muierea parvenită şi dominatoare, epicureană şi vanitoasă, cucoana cu pretenţii şi răsfăţuri burgheze, ţăranca întreprinzătoare aflată în legitimitate morală, vampa demonică şi devastatoare, femeia-floare graţioasă, fantezistă şi efemeră, tânăra modernă fără prejudecăţi, imprevizibilă, baba dezagreabilă, dar cu personalitate, femeia-păpuşă, frivolă, fragilă, răsfăţată şi egoistă, victima societăţii, umilă şi ştearsă, muierea pasională şi răzbunătoare”. Bărbatul, în schimb, e „numai bărbat”. El poate fi „citit” din felul în care vede, descrie sau visează femeile din jurul său. Iar femeia, în ciuda feţelor ei nenumărate, rămâne un mister. Subtilă, vag amuzată, când şi când străbătută de o uşoară iritare, cartea Sultanei Craia e doldora de sugestii dintre cele mai incitante.

Gala cronicarului sau despre sacrificiu. „Când un critic literar îşi adună, între coperţile unui volum, articolele şi cronicile «diseminate» în reviste, valoarea

cărţii e dată, fireşte, de valoarea părţilor ce o compun; dar nu numai de ea. Cronicile sunt placate pe un anumit moment şi context literar; ele sunt făcute (menite) să dea un diagnostic rapid şi exact, în urma unei analize nu grăbite, dar, în orice caz, cu clepsidra întoarsă pe masă. Valorile şi nonvalorile sunt aşadar triate «din mers», înainte chiar de a se constitui - în ochii cititorilor obişnuiţi - ca atare, înainte de a intra (sau nu) în conştiinţa publicului, într-o categorie sau alta. Cu toată *funcţionalitatea* lor, dacă aceste cronici nu au, mai întâi, un indice de expresivitate capabil să le asigure o anume autonomie în raport cu obiectul lor (acesta putând fi, uneori, absolut inexpresiv), şi nu intră, apoi, într-un plan general al criticului, într-o construcţie solidă, căreia ele să-i fie cărămizile - dacă aceste două condiţii nu sunt îndeplinite, atunci cronicile nu «fac» un volum.” Rândurile de mai sus sunt transcrise din cronica la Gabriel Dimisianu, însă n-am rezistat tentaţiei (invitaţiei?) de a le verifica pe chiar cartea de debut care le conţine - *Concert de deschidere,* 2001 -, carte a celui mai asiduu dintre tinerii cronicari literari ai zilei. DANIEL CRISTEA-ENACHE a debutat publicistic în toamna lui 1995 şi a semnat de atunci peste 300 de cronici. Dintre acestea, a ales cam o treime, ţinând seama, după propria precizare, de reprezentativitatea autorilor comentaţi, dar şi de expresivitatea cronicilor. „Cărămida” rezultată e *jurnalul de front* al unui cititor de literatură română care a citit, în medie, o carte pe săptămână şi a şi scris despre ea, probând de fiecare dată, cu discreţie şi gravitate, că lecturile îi sunt mult, mult mai întinse. Trebuie să recunosc că mă încearcă un soi de invidie…

Nu ştiu care e planul general al criticului, însă cartea sa de cronici promite temelii rezistente pentru orice construcţie. Să mai spun că un *concert* critic de aproape 600 de pagini are impactul unei *gale*. În sensul forţei greu de neglijat a instrumentelor puse la bătaie şi al diversităţii pieselor interpretate. Dar nu-i de trecut cu vederea nici

obiectivitatea asumată cu o încrâncenare mai mult decât matură. I-aş zice chiar parentală, gândindu-mă la cantitatea de renunţări şi sacrificii pe care o presupune slujirea cărţilor celorlalţi. Tinereţea cronicarului e, eventual, biologică. Nu ştiu exact ce vârstă are (încă n-am primit fişa sa pentru ediţia completată a *Panoramei criticii literare*!), dar simţul critic, atitudinea, expresia, siguranţa îl recomandă ca „meseriaş”. Şi mai e ceva: obiectivitatea sa are suflet. Cronicarul se instalează în vecinătatea fierbinte a cărţii comentate, instrumentele îi sunt proaspete şi personalizate, nu se uită pe sine şi spectacolul miraculos al interpretării („Opera literară nu s-ar cuveni să fie, pentru critic, un *mijloc*, un instrument docil; exagerând puţin, aş zice că lucrurile trebuie să stea exact invers, criticul să fie un «instrument» /*fie şi unul neobişnuit, o baghetă magică* - s.m./ pentru operă.”), dar nu uită nicio clipă autorul cu toate cărţile sale, oricât de anevoioasă e la noi, de o vreme, informarea la zi (recunoaşte, de pildă, apelul obligat la lecturile altora: „...le cunoşteam /cărţile anterioare celei luate în discuţie/, dar nu în mod direct, ci prin medierea altor critici, prin acea «rumoare» interpretativă difuză ce mijloceşte - şi, uneori, din păcate, înlocuieşte - contactul personal cu opera.”, şi compune o teorie-de-scuzat-ignoranţa perfect valabilă: „Disputat între «moştenirera» literară postbelică, cea de dinaintea ei, interbelică - de la care «şaizeciştii» se revendică -, şi cea de după ea, postrevoluţionară - căci acesta e noul şi firescul reper -, alergând pe uriaşul arc de cerc cuprins între Labiş şi Ianuş, te simţi ca plăieşii aceia cu imaginaţie care, pentru a-i face faţă lui Sobieski, alergau şi ei de zor printre metereze, pentru a da impresia că, fiind mai mulţi, umplu golurile. De data aceasta, însă, golurile sunt interioare. Graba de a le umple cred că e mai frumoasă decât pretenţia, absurdă, că nu le ai.”). În general, cronicile sale respectă o schemă în trei trepte, „dactilică”: încep cu un rezumat de istorie literară, trecând în revistă,

cu informaţii desprinse din cartea comentată, dar şi din multe alte surse bibliografice, *temele* centrale ale unei opere, receptarea ei, eventual, şi o trimitere ori două la diverse ticuri şi stereotipii legate de cadrul critic mai larg. Prilej de ancorare grăbită, nu şi superficială, în bătăliile momentului. A doua treaptă introduce comentariul propriu-zis, cel mai răbdător. Atent şi conştiincios, descrie cartea, locul ei în opera scriitorului, dar şi noutatea pe care o aduce în literatura română, citează cu încântare, căci e el însuşi îndrăgostit de ceea ce face:” «Mă citesc cu delicii sălbatice!»: iată o propoziţie aparţinându-i lui Ilie Constantin pe care, la rândul meu, o citez cu delicii. Mi se pare efectiv savuroasă această declaraţie de dragoste (o dragoste aproape violentă) faţă de propriul scris, lăsând modestia ipocrită pe seama (scrisului) altora.” Minus acel barbar „efectiv” - simplă scăpare la un scriitor atât de atent la sunetul şi melodia cuvintelor altora -, iată o mărturisire indirectă. D.C.-E. respinge modestia, căci judecata critică e anulată dacă se rosteşte de pe poziţii umile şi dez-încântate. După accentul acestei trepte, o a treia coboară din nou pentru o rapidă şi aproape-răutăcios încântată inventariere a neglijenţelor de limbă ori a alunecărilor de logică. Prima şi ultima treaptă par ivite din pana unui dascăl destul de ticăit, uşor morocănos, îndeplinindu-şi îndatoririle cu oarecare plictis şi jucată neparticipare. Miezul, în schimb, piruetează tinereşte, îşi mărturiseşte ezitările şi îşi sărbătoreşte descoperirile, arată cu degetul şi îmbrăţişează, desenează „cu delicii sălbatice” portrete memorabile, formulează nu de puţine ori verdicte menite să facă şcoală.

Daniel Cristea-Enache demonstrează discret cu fiecare nouă analiză pe textele contemporanilor că „adevărul estetic nu este relativ (cum ni se tot susură la ureche de către varii sirene literare)”. Apropo de „inventarea trecutului” şi de „siberia spiritului”, criticul propune o soluţie de bun-simţ: întoarcerea la textele celei

de-a doua jumătăţi a secolului 20. Recitirea ca metodă de recâştigat firescul privirii critice şi de depăşit moda leneşă a refuzului în bloc al unei perioade grele, consistente, adică, din literatura română. Că spiritul critic e supus la mari cazne în România tranziţiei nesfârşite nu-i un adevăr descurajant, în cele din urmă. Dimpotrivă, faţă în faţă cu lipsa principiilor, confuzia de valori şi sfidarea evidenţei, se mobilizează şi mai aprig, îşi repliază instrumentele şi...scrie atente cronici literare. Adică, luptă retrăgându-se periodic în ungherul privilegiat al cititorului de cursă lungă, cum bine îl descrie C. Stănescu în textul-escortă. Când cronica te lasă la mijloc de lectură critică e o simplă întâmplare. Inutilitatea criticii resimţită faţă în faţă cu capodopera - vezi cronicheta la „ultimele” soresciene - e mai degrabă o amânare pentru spaţii mai largi şi mai aşezate a comentariului. Căci, scrise înainte de moarte de un poet extrem de viu, acoperind toate cerinţele canonice bloomiene ale operei durabile: acuitate cognitivă, forţă lingvistică şi putere de invenţie, poemele acestea cer acomodare prealabilă cu singurătatea, o iniţiere taciturnă în muritudine ca formă supremă de „lectură” a fiinţei. E una dintre cronicile volumului pe care le aştept continuate.

Echilibrul e de remarcat la fiecare pas. Observaţii de genul: „Prin inflaţie verbală şi imagistică, s-a ajuns la prejudecata că o poezie clară, inteligibilă e demodată şi nu are, nici pe departe, valoarea uneia fanteziste şi obscure. Adevărul e, ca întotdeauna, undeva pe la mijloc”, nu înseamnă ocolire a unei dificultăţi, ci introducere la o discuţie teoretică viitoare. Să mai spun că foarte multe dintre parantezele deschise cumva în răspăr în corpul cronicilor incită la meditaţii şi prelungiri pe cont propriu. Un singur exemplu. Când, în excelentul portret pe care i-l face lui Ion Ianoşi, notează: „Poate că tocmai în această utopie a cărturarului se află marea sa eroare: de a crede nedezminţit [nesmintit!?] în «umanitatea» omului, în nobleţea şi integritatea sa morală”, tânărul critic te invită,

în fond, la o meditaţie asupra unei probleme de strictă actualitate care depăşeşte graniţa literaturii. Aceea a eşecului tot mai evident al discursului politic mondial. Reglarea tensiunilor interumane pe temeiul verbal al nobleţei subînţelese a omului înseamnă, de fapt, promisiunea sumbră a unui nou soi de „comunism”, o ideologie sublimă, utopică, anulând dintr-un condei resentimente fireşti, oricât de condamnabile ar fi, egoisme, micul spirit de conservare şi măruntul simţ al proprietăţii şi multe alte trăsături perfect umane persistând alături de cele mai înalte şi nobile porniri. Să tranşezi totul în numele unui cod unic şi pur înseamnă să aperi celebra *diferenţă* cu condiţia că...nu se deosebeşte. *Concertul* lui D.C.-E. conţine şi acest mesaj al diversităţii fireşti de forme şi atitudini. El nu încearcă să le împace: doar le descrie cât mai cinstit cu putinţă, urzind, desigur, planuri pentru armonii superioare.

Nordul caragialian. Cu acest titlu, în stare să trezească pe dată curiozitatea şi celui mai blazat dintre cititorii ţării lui Caragiale, IOAN DERŞIDAN mai adaugă o izbândă palmaresului său editorial. Discret şi informat, sobru, dar receptiv la ironie şi mizând pe expresivitate, universitarul orădean a semnat deja cărţi demne de tot interesul: *Primatul textului*, 1992, *Mateiu I. Caragiale - carnavalescul şi liturgicul operei*, 1997, *Clasicii junimişti şi învăţământul*, 2000, *Sărmanul Dionis*, 2000, *Monologul dramatic eminescian*, 2001, *Iconi şi literatură*, 2002, ca să mă rezum la doar câteva dintre ele.

Nordul caragialian. Periplul versiunilor (2002) reproduce pe eleganta copertă vişinie tablouri de Gonzales Cocques (1614-1684) reprezentând *Văzul, Auzul, Pipăitul, Gustul* (coperta 1) şi *Mirosul* (coperta 4) - lucrări aflate la Muzeul Bruckenthal din Sibiu. Despre simţuri fiind vorba, bănuieşti că se are în vedere şi celebrul „simţ enorm şi văd monstruos”. Şi mai e de presupus o accentuare anume a libertăţilor analizei. Căci, să spun de la început, *Nordul*

caragialian îmi pare cea mai zglobie (în sensul spontaneităţii şi dezinvolturii enunţurilor), mai tinerească dintre cărţile autorului. Se citeşte de la început până la sfârşit în alertă, cu antenele critice exacerbate şi cu o participare dintre cele mai active la înaintarea în subiect. Nu pot decât să transcriu un fragment lămuritor din *Introducere* (*Ora exactă*) pentru a înţelege ambiguitatea largă şi ispititoare pe care mizează autorul. La întrebarea ce se mai poate spune nou despre Caragiale, aflăm că: „Explicarea *Nordului* are în vedere patru-cinci perspective: 1. lingvistică, 2. antropologică (atitudinală), 3. istorică (privitoare la realitate), 4. meteorologică (privind procesele geografice, naturale) şi 5. specific literară (cea poetică este cuprinsă aici). Le corespund 1'. Crucişul expresiilor, argourile şi eufemismele (eufemizarea), 2'. Euforia, vanitatea, abjecţia şi iluzia eroilor, viaţa organică şi omul comun, 3'. Realităţile româneşti ale celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, cu fondul şi formele cunoscute (documente istorice, sociale şi umane făcând concurenţă arhivelor şi stării civile), 4'. Fenomene, circumstanţe şi explicaţii meteorologice, 5'. Temele norocului, ale destinului/întâmplării, ale căldurii/focului sunt legate de situaţii, momente şi personaje specifice schiţei (asemenea fragmente de lume întâlnim şi în comedii şi nuvele) şi valorificate în latură comică şi tragică, dar şi naturalistă, fantastică şi realistă. Preocuparea de limite meta/fizice rezultă din enormul şi monstruosul simţirii şi viziunii. Pot constitui *Nordul* şi *meteorologia* caragialiană o poetică? Da, căci prin fereastra lingvistică (alcătuită din *crucişuri*, argouri şi eufemisme, din discurs şi scriitură) privesc autorul, naratorul şi personajele (eroii lumii de la noi), constituind *o poetică a sensibilităţii climatice*." Că „natura umană caragialiană este meteorologică" suntem convinşi cu fiecare nou capitol ori subcapitol al cărţii. Reţin câteva pentru frumuseţea lor acoperită de textul pe care îl

numesc: *Structura duală: „un om cât o lume”, Arta ca versiune a naturii, Atenţia afectuoasă din camera limbajului, Mitică, junele voievod meteorologic, Un eufemism („să nu mi-l prăpădeşti”) pentru arhetipul patern, Dracul, strigoiul, şarpele şi observatorul astronomic - între argou şi eufemism, Conul Leonida faţă cu alaiul cucilor, Crucişul lingvistic din dialogul caragialian, Parodia* - crucişul *programat, Două monologuri despre bestie, Farfuridi se pregăteşte să moară politic* etc. etc. Inventarul temelor şi subtemelor meteorologic-existenţiale este alert şi plin de sugestii incitante. Bibliografia consultată la zi îi oferă autorului prilejul unor conexiuni bine exploatate şi al degustării lecturilor (în)cruciş(at)e. Pornind de la *Mitică şi Hyperion*, cartea lui Laurenţiu Ulici, de pildă, conchide strâns-degajat: „Între *năzuinţa aristocratică* (G. Călinescu, *Domina bona*) şi *josul corporal* (care) *ne trage* este pregnantă pecetea tipului, *sucitura* şi *crucişul* eroului. De aici amestecul temelor majore şi minore, laşitatea, platitudinea, vanitatea şi prostia, ridicolul, parvenitismul, spectacolul şi răzbunarea jucată, amoralitatea, formele fără fond, lumea pe dos, iluzia verbală şi ironia, inerţia şi placiditatea, haosul şi fandacsia, larma, rostul norocului, carnavalul şi scandalul...” Cu mână sigură şi ştiinţa surprinderii semnalmentelor definitorii, Ioan Derşidan oferă şi câteva paralele identificând *familia de spirite*. Nu doar contemporanii Creangă şi Eminescu sunt convocaţi în exerciţiul subtil al comentariului, ci şi Edgar Allan Poe, Cehov, Mateiu I. Caragiale, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Urmuz, Marin Sorescu. În paralela cu Creangă se spune, printre altele: „Oralitatea, relieful şi enumerările lui Creangă, limbajul coţcăresc şi sinonimia sunt caracterizate prin vorbirea directă şi indirectă din aceste povestiri şi amintiri ale lui Creangă, în timp ce limbajul cruciş, laserul lingvistic al scrisului lui Ion Luca Caragiale, stă sub semnul alarmei şi al prezentului mediului citadin, zgomotos.

Rapiditatea şi dinamismul oralităţii celor doi scriitori explică într-un caz jovialitatea, umorul şi buna dispoziţie şi în celălalt alarma, atavismele, şaga şi, uneori, rar, nostalgia. Miticismul caragialian este începutul rostirii unei îndoieli. Eroii lui Creangă au mai rar îndoieli, ei au mai ales bucurii şi necazuri. Răspărul lingvistic al lui Caragiale este amical, înstrăinat, o formă colocvială de convieţuire urbană. Crengismele sunt forme ale poftei de viaţă şi ale participării la tradiţie şi civilizaţie." Sunt tentată să lungesc paranteza fiindcă subiectul mi-a reţinut şi mie atenţia. În multe puncte, părerile noastre coincid. Importante rămân, însă, nuanţele. Spuneam (într-un eseu despre *Privirea aţintită* - publicat în *„Apostrof"* şi reluat, cu modificări, în *Ştiinţa morţii*) că „omul gospodar" se supune unor legi eterne, pe când slujbaşul lui Caragiale e servitorul umil al capriciilor sociale. Eroul lui Creangă, omul natural, a participat şi el şi participă în continuare la întemeierea legilor; al lui Caragiale, nu. El nu e deopotrivă *făptuitor* şi *rostitor* al lumii. Cum bine observa Vasile Fanache (*Caragiale*, 1984), „lumea de sus tace şi decide. Dedesubtul ei, o altă lume vorbeşte la nesfârşit, pune ţara la cale, înotând în oceanul pălăvrăgelii". Colportor de ştiri, Mitică este informat despre tot ce se întâmplă în afară, atras cu premeditare crescândă în dezbateri sterile, care nu-l privesc nicidecum pe el ca fiinţă unică. Privirea aţintită, ochiul întors înăuntru e o raritate. Avalanşa informaţională abia de mai poate fi colportată, necum digerată, prelucrată, folosită pentru creşteri interioare. Spiritul gregar e alimentat de „lumea de sus", tot mai ocultă pentru omul de rând pe măsură ce se îngrămădesc ştirile despre ea. „Pentru a şti ce este bine şi ce este rău trebuie să pătrunzi în propria ta fiinţă, să descoperi sursa binelui şi a răului" (scrie Anton Dumitriu în *Homo universalis).* Eroii lui Caragiale şi urmaşii lor perfecţionaţi în vid de astăzi nu au acest răgaz. Un complot uriaş împotriva fiinţei o păstrează pe hotarul indecis al tuturor

posibilităţilor. Când, în nuvele, se testează rezistenţa lor la o singură posibilitate care să fie a lor şi să-i fortifice interior, ei eşuează dovedind o fragilitate tragică. Individul cu tainele lui sufleteşti e o utopie. sunt reale măştile proliferând colorat şi limbut într-o risipire de energie tragi-comică. E mult mai mult aici decât „sufletul nostru volubil" (G. Călinescu). E o veritabilă criză a limbajului. Cuvântul mai e „adăpost al fiinţei" la Creangă ori la Sadoveanu, să zicem. Oamenii recurg la el ca la o pavăză, pot revendica prin el o apartenenţă securizantă. Hanul Ancuţei ori reperul paremiologic sunt amândouă *cetate* în care fiinţa poate visa re-întemeieri, în care se pot desfăşura ceremonialuri ale devenirii. La Caragiale, personajul suspendat într-o ţesătură socială cameleonică, mereu arbitrară şi tot atât de implacabilă din perspectiva sa, e o insectă captivă mimând libertatea şi progresul cu un sârg gălăgios care asurzeşte fiinţa spre interior. Omul lui Creangă e un *cetăţean autentic,* al lui Caragiale e, cel mult, *cetăţean turmentat.* Cuvântul e atunci pierzanie a fiinţei. Omul i-a descoperit libertatea, „variaţiunile" infinite, surogat amăgitor al bogăţiei, şi îi ignoră magia, forţa. De la discursul existenţial la discursul politic...

Mai reţin pentru rândurile de faţă doar o secvenţă despre parodie: „Virulenţa satirei şi ironiei caragialiene, vizibilă în spiritul parodic, se explică prin chemarea faptei (caracteristică junimistă) şi prin decalajele incendiare ale formelor şi fondului (caracteristici ale intervalului românesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea). Căci, altfel, parodia soseşte când cărţile sunt scrise, convenţiile stabilite (modelele previzibile) şi construcţia este gata. Caragiale, om vechi, vine devreme (este între forme şi fond), se grăbeşte şi de aceea parodia sa foloseşte caracteristicile intervalului şi preia *limbajul cruciş* al întregii opere, justificându-l din perspectiva altor experienţe literare consacrate, confruntate cu realităţi asemănătoare şi cu imaginare tensionate. De aceea, astăzi,

parodia sa apare ca un *cruciş programat* şi o competiţie selectivă a variaţiunilor la temă (canon).” Amintindu-mi iarăşi că, în cazul parodiei, intenţia deformatoare e ironică, inteligentă, superior excedată de deja-spusele lumii, că se bazează pe fragmentarism, e în stare să culeagă, *en connaisseur,* ce i se potriveşte, ştie să accentueze discret şi elegant liniile acceptând caricatura şi îngroşări ale originalului, să adauge propriile sale retuşuri, mereu fine, inteligente, dar şi constructiv-blazate, cele care îi vor asigura gradul de originalitate, să mai spun că Ioan Derşidan se apropie de interpretarea Danei Puiu din cartea sa *Parodia în teatrul modern şi postmodern.* Pentru aceasta din urmă, parodia e predestinat postmodernă şi *intelectuală*, căci „mai mult decât în sursa referenţială, parodia produce ca efect un *catharsis* al surprizei care nu urmăreşte doar să reactualizeze şocând, ci vine dintr-o necesitate interioară, umanizantă, aflată într-o acerbă luptă cu alienarea individului.” „Crucişul programat” conţine o intenţionalitate deloc inocentă, iar răspunsul textului caragialian la lecturi cu instrumentar mereu înnoit nu mai e de mult o noutate. Cartea lui Ioan Derşidan e încă o dovadă demnă de luat în seamă.

O carte despre Ion Creangă. S-a întâmplat ca MIRCEA A. DIACONU să debuteze în colecţia „mea”, *Akademos* (*Poezia de la „Gândirea”,* 1997). A fost, ca să zic aşa, prima noastră „întâlnire”. Iată că se întâmplă acum cea de-a doua: Mircea A. Diaconu a scris o carte despre Ion Creangă (*Ion Creangă. Nonconformism şi gratuitate*, 2002). Între timp, a mai publicat o monografie despre *Mircea Streinul* (1998) şi alta despre *Cezar Baltag* (2000), *Instantanee critice* (1998), *Feţele poeziei. Fragmente critice* (1999), *Poezia postmodernă* (2002). Din titluri se poate vedea că Mircea A. Diaconu citeşte mai ales poezia şi o face „pe biroul istoricului literar” (Sanda Cordoş). Cu atât mai curioasă sunt să aflu ce spune şi crede despre un povestitor. Cartea intră în scenă cu o replică bruiată,

menită să atragă atenţia de la început asupra felului de lectură utilizat: câteva rânduri din N. Manolescu - „despre Creangă totul s-a spus” - urmate de un text al lui Matei Călinescu despre mască şi de-mascare, adică despre enigmaticul care se propune unei descifrări infinite şi ironizează, simultan, orice tentativă de a descifra. Cu alte cuvinte, dascălul şi istoricul literar ştiu prea bine că s-a spus totul şi-şi fac o datorie din a trece în revistă spunerile mai importante. Cititorul de *poezie* pariază, însă, pe ambiguitate şi promite să re-citească dintr-un unghi „altfel” textul aparent epuizat, stors, catalogat. Primul capitol se va numi, firesc, *Câteva repere exegetice*. La fel de firesc, el va conduce, după inventarul locurilor comune rezistente şi mereu valabile, la „spărtura” deja anunţată de cel de-al doilea moto: Ion Creangă este un histrion (nu m-aş mira deloc să descopăr - n-am, din păcate, instrumentele necesare - că *hâtrul* şi *histrionul* au aceeaşi rădăcină, că ucraineanul *hitri,* origine a primului, e înrudit cu grecescul *aigytri*, denumind comedianul şi şarlatanul, deopotrivă, şi cu latinescul *histrio*), el îşi *joacă* viaţa şi opera în egală măsură, decodările devenind, astfel, infinite.

Cel de-al doilea capitol se păstrează încă foarte aproape de masa istoricului şi urmăreşte *Trasee biografice*, pe un itinerar deja consacrat: strămoşi ardeleni, copilărie, popă atipic, rostitor de „ţărănii” la Junimea, prieten cu bădiţa Mihai şi, în fine, autor recunoscut. La fel de sobru şi exact capitolul *O descriere a operei*. *Despre comic, descriere, naraţiune şi altele* mi se pare punctul de greutate al cărţii. Să mai spun că nu-mi displace ideea de a adăuga în *Anexă* pagini critice la cărţi meritând ironia, gluma subţire, şfichiul verbal al celui care tocmai a semnat o carte bună despre Creangă.

Pornind de la premisa că, la 100 de ani de la moartea unui scriitor, nu se poate vorbi despre opera sa ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat între timp, Mircea A. Diaconu *comentează,* într-adevăr, cum cu modestie precizează,

cărţile despre Creangă scrise până la el („..noi nu facem *în multe locuri* - s.m. - decât să rezumăm, să punem faţă în faţă, să vedem disputele şi identitatea exegezei despre humuleştean, în fine..., să comentăm...”), însă nu o face nicidecum „pur şi simplu”. De altminteri, orice carte nouă, chiar şi una de critică, este „jaf de extaze”, în sens cioranian, însă jaful e alimentat acum din două direcţii: dinspre comentariile înrudite sau nu cu propria opinie critică şi dinspre textul propriu-zis. Căci *„în tot răul va fi existând şi un bine*. În felul acesta, nimic, *nici măcar critica literară, nu poate împiedica bucuria lecturii”* (s.m.). Am reprodus aceste rânduri din *Concluzii* fiindcă mi se par cea mai bună dovadă că re-lectura s-a întâmplat cu pasiune, până la identificare, ici-colo, cu stilul şugubăţ şi ambiguu al povestitorului: vezi sublinierile de mai sus! Comentariile sale respectă un echilibru de bună calitate între, pe de-o parte, nevoia reînnoirii periodice a instrumentelor exegetice şi, pe de altă parte, obligaţia de a nu trăda Textul transformându-l în simplu pretext pentru inventarierea în prim plan a celor mai noi ori incitante achiziţii teoretice. Prin urmare, salută şi nuanţează orice perspectivă inedită, în stare să îmbogăţească lectura şi s-o deschidă spre sensuri încă ascunse ale frazei lui Creangă, dar se delimitează net de simplele demonstraţii de virtuozitate interpretativă, oricât ar fi ele de valabile şi interesante în sine.

Cel mai adesea, Mircea A. Diaconu reţine şi comentează probe despre gustul de răzvrătire pe care limbajul îl transcrie în sonorităţi - „componenta auditivă”, cum o numeşte M.A.D., angajată într-o „competiţie a gratuităţii, relevând plăcerea detalierii şi a reliefării prin acumulare.” Firul epic întârzie, se întrerupe, aglomerează pe loc, în aluviuni sonore, cuvinte fără sens imediat perceptibil, dar sugerând decoruri abundente, pline, familiare. „Vorbele şăgalnice, potrivite cu întâmplarea”, cum zice povestitorul, fac o lume. „Nu te lasă inima să

taci”. Iată „blestemul” benefic pe care îl suportă fiecare nouă lectură a operei lui Creangă. Bucuria numirii face ca fraza să palpite. E vorba, într-adevăr, de o *atmosferă* obţinută prin recurs la sonoritatea infinită, neobosit expresivă a vorbelor. De pildă, caracterizate cu epitete dintre cele mai năstruşnice pentru urechea ascultătorului de astăzi - „balcâz”, „fârnâit”, cobăit”, „sturlubatic”, „ceapcân”, „budihace”, „„robaci”, „pughibală”, „mangosit”, „chitcăit”, „ciolhănos”, „haramiu”, „mehenghi”, „prizărit”, uşernic”, „ticăit”, „ugilit”, „zbânţuit”, „stropşit”, pâclişit” -, personajele lui Creangă dobândesc o realitate neaşteptată. Ochiul minţii îi vede şi îi recunoaşte fără nicio posibilitate de confuzie. sunt, adică, inconfundabili, în ciuda sărăciei *cantitative* a detaliilor. *Calitatea* lor e de o expresivitate unică. Rostitor al existenţei, Creangă împlineşte un act hermeneutic prin care se sugerează intimitatea esenţială a limbajului dincolo de o aparenţă comună. Forţa vie a cuvântului este restabilită. Verbul, infinitiplicat în proverb, re-creează creatul, îi proclamă viabilitatea. Omul redevine ceea ce este graţie forţei recuperatore a cuvântului. Are loc ceea ce s-ar putea numi o substanţializare a adjectivului... În plus, cum bine observă criticul, „înşiruirile de termeni sau de acţiuni denotă, pe lângă aspectul pitoresc şi de atmosferă, o anume aplecare ludică, cuvintele înseşi devenind obiect de contemplat.” „Frenezia” rostitoare vine, într-adevăr, din relaţia foarte specială a povestitorului cu o limbă privită în autonomia ei „torturantă”. Criticul cântăreşte atent toate afirmaţiile privitoare la arta cuvântului, la maniera foarte specială de a „descrie” („humuleşteanul nu e un descriptiv în sensul consacrat al termenului pentru că atenţia nu i se îndreaptă către picturalul decorativ, ci către mişcare, gest, intonaţie, toate aceste vizualizări relevând însă o extraordinară putere de observaţie.”), la umor, la gratuitate (într-un discurs în favoarea inutilului - *Mitul utilului*, 1933 -, D. D. Roşca vorbea despre însemnătatea accederii la gratuit

pentru a delimita net superioritatea calitativă a omului: „omul s-a descoperit pe sine ca fiinţă calitativ deosebită de celelalte vieţuitoare numai în momentul când a descoperit gratuitul, creându-l”. Uneltele ingenioase ale lui *homo faber* - „omul gospodar” - sunt demne de toată stima, dar numai gândul liber al lui *homo sapiens* le-a putut asigura perfecţionarea. Devierea abia sensibilă a omului gospodar înspre inutil, adică perfecţionarea sa în sens cultural, este o constantă a operei lui Creangă în întregul ei. Am văzut, de pildă, în binecunoscuta *Poveste (Prostia omenească)* o demonstraţie practică a nevoii de gratuitate. „Întru una din zile” se întâmplă o deviere. Omul pleacă după trebi, „ca fiecare om”, comentează Creangă. Nevasta, şi ea cu „trebile” îngrijirii copilului. Dar copilul adoarme şi ea „stătu puţin pe gânduri”. Este un moment de ieşire din ritm, de oprire în loc pentru a privi lumea. Ceea ce se întâmplă în continuare e urmarea invenţiei epice născute în clipa de gând, nu de faptă. Nevasta imaginează un scenariu posibil, o „întâmplare neîntâmplată”, face ficţiune, este vizionară. Bărbatul cel copleşit de trebi nu vede decât prostia - neîntâmplarea nu intră în viziunea sa economică asupra lumii. Pleacă în lume să găsească fenomene asemănătoare pentru a putea deschide o serie, o nouă rubrică în zestrea sa de experienţe. Finalul este convertirea bărbatului la ficţiune. Descoperă verosimilitatea scenariului imaginat de nevastă preferabil prostiilor reale pe care le întâlneşte în drum. Cu alte cuvinte, el întreprinde un drum de iniţiere în ficţiune. Învaţă să distingă între neverosimilitatea realului şi verosimilitatea artei, să preţuiască „inutilul”. Drumul de iniţiere a omului întru ficţiune traversează un număr de abdicări de la normele omului gospodar. Leacul este alopatic, nu e din acelaşi registru cu boala, nu e acelaşi gen de „prostie”. Faptele nu sunt comparabile la modul logic. Vindecarea e „ciudată”. Omul învaţă să creadă în aberaţia ficţiunii, care conţine un adevăr latent, prin

confruntarea cu aberaţiile realului, mai flagrante şi, chiar, mai puţin probabile. Distanţa este de la autentic la verosimil, de la viaţă la artă. În comentariul său readucând în discuţie locuri comune ale exegezei, salvând intuiţii interpretative ameninţate cu uitarea, criticul propune el însuşi noi variante şi nuanţe. O carte proaspătă şi promiţătoare, căci nu mă pot împiedica să nu sper în mutarea accentului, într-o versiune viitoare, de pe comentariul comparat al cărţilor despre Creangă pe propria, eliberata, temporar, de bibliografie, lectură.

O culegere de articole sau Gabriel Dimisianu nu se teme de turci. „I-a apărut o nouă carte lui Cutare?”, „A, nu-i o carte, e o simplă culegere de articole”. Nu o dată am auzit această replică însoţită de o grimasă dispreţuitoare şi „superioară”. Recunosc că, pe vremuri, judecam eu însămi astfel cărţile, cu o preferinţă netă pentru studii ample, monografii, „tratate”. Chiar şi când era vorba de propriile mele cărţi. Descopăr acum şi o explicaţie, cel puţin în ce mă priveşte, perfect valabilă. Înainte, citeam conştiincios presa literară şi ştiam tot ce se scria în recenzii şi cronici despre producţia literară. Recunoşteam, fără mare ezitare, autoritatea criticilor de talia unui Manolescu, să zicem. Eram la curent cu ce se spunea despre o carte sau alta a momentului, atât pe faţă, cât şi pe dos (adică la posturi de radio interzise). Când cronicile apărute în presă apăreau reunite într-o carte, rareori mai puteau să spună ceva nou. Cartea ţinea loc, cu economie de spaţiu, colecţiei de periodice.

Lumea criticului, volumul semnat de GABRIEL DIMISIANU (2000), îmi atrage atenţia că lucrurile s-au schimbat. Nu mai urmăresc, ca altădată, sistematic, presa literară. Nu mai pot ţine pasul cu cărţile care apar, bibliotecile clujene, marile biblioteci clujene, nu mai au fonduri să achiziţioneze tot ce apare, informarea îmi e trudnică şi dezordonată. Aşa încât, când punerea laolaltă a intervenţiilor de-a lungul unui deceniu este a unui cititor

avizat de talia lui Gabriel Dimisianu are semnalmentele unui eveniment editorial. Nu-mi mai pare „simplă culegere de articole”, are noutate şi o mai evidentă scoatere în evidenţă a constanţelor unei voci critice. Cartea nu e doar voluminoasă, ci şi rotundă. Cele trei secţiuni ale sale - reacţii şi luări de poziţii faţă de aspecte ale mişcării literare postdecembriste, comentarii aplicate la cărţi şi autori şi, în fine, evocări, portrete, mărturisiri - compun statura unui martor avizat şi atent, probează eforturile de a se menţine în contact viu şi adecvat cu relieful tot mai surprinzător al teritoriului scriptural, dar şi de a nu-şi trăda coordonatele subiective, absolut necesare unui demers nuanţat obiectiv. Coperta a patra transcrie o profesie de credinţă: „Critica este un exerciţiu intelectual liber al cărui obiect este scrisul artistic, ea însăşi aparţinând sferei artisticului, în măsura în care se foloseşte de procedee expresive şi obţine, folosindu-le, efecte de expresivitate. Criticul acţionează potrivit naturii lui interioare, ca oricare scriitor, el însuşi fiind scriitor. Nu vrea să conducă sau să organizeze, după cum nu vrea nici să fie organizat sau condus. Îndatoriri are criticul întâi de toate faţă de propria conştiinţă, la fel ca oricare scriitor. În faţa acesteia va da socoteală în ceasul său ultim”.

Adevărul despre cum suntem este un comentariu prilejuit de reeditarea cărţii din 1907 a lui D. Drăghicescu, *Din psihologia poporului român.* Reţin aici „pecetea neisprăvitului”, neisprăvirea istoriei şi a hărţii, cea care aruncă şi păstrează neamul românesc în aşteptare, într-o prelungă expectativă, într-o nesfârşită tranziţie. „La ce bun, dacă mereu vin turcii, să-ţi organizezi temeinic gospodăria?” Nu cartea lui Drăghicescu mă interesează aici şi nici adevărul portretului psihologic. Am pomenit cele de mai sus doar pentru a spune că scrisul omului din sud Gabriel Dimisianu mi se pare, în esenţă, ardelenesc. Tenace, cuminte, cumpănit, îşi organizează temeinic „gospodăria”, rând cu rând, pagină cu pagină, nu lasă

nimic la voia întâmplării, doar fiindcă turcii continuă să vină, iar realitatea politică şi literară pare mereu „neisprăvită”, gata de răsturnări şi remanieri. Din *Lumea criticului* se pot decupa poziţii puţin dispuse să se mlădieze în funcţie de urmările clipei istorice. Prin urmare, prea multul politic nu pune în primejdie literatura, identitatea *scriitoricească* a autorilor prinşi în vâltoarea zgomotoasă a politicii nu se diminuează; nu se poate vorbi serios despre o *criză a romanului*: „Va veni şi aceasta, cu tipologia şi conflictele momentului actual, cu evocarea atmosferei specifice, cu analiza proceselor sociale şi a dramelor de conştiinţă”. Gabriel Dimisianu are răbdare şi tact. Ştie că „incertitudinile, instabilitatea, insecuritatea din epoca post-comunistă au devenit realităţi din ce în ce mai greu de suportat”. Înţelege, aşadar, dorinţa de clarificări şi limpeziri şi nerăbdările, uneori declanşatoare de luări de poziţii abuzive şi nedrepte. De aceea, critica de direcţie îi apare „puţin operantă, ba chiar închizătoare de prezent, tocmai acum când arta s-a eliberat de orice dependenţe şi poate respira liber. Să o lăsăm astfel măcar o vreme”.

Mult discutata, astăzi, *canonizare* a literaturii nu are mai multă trecere. Gabriel Dimisianu descrie exact şi lucid cum s-au constituit valorile în deceniile comuniste, i se pare explicabil că I. P. Culianu a putut fi scos din fire până la a nega total capacitatea creatoare românească, dar: „Teza catastrofică a vidului de creaţie nu a fost însă împărtăşită, căci ar fi să contrazicem evidenţele”. Mai mult decât atât, şi aici sunt cu totul de acord cu Gabriel Dimisianu, reaşezarea valorilor e un *fenomen natural.* Nicio acţiune voită, anume concertată, de a scoate de pe listă nume pentru a le înlocui cu altele nu poate avea sorţi de izbândă. Este vorba despre un proces în curs, care poate fi sprijinit, comentat, secondat critic, nicidecum impus. Configuraţia culturii române postbelice este deja, de la sine, prin forţa lucrurilor, în plină prefacere. Complicatele vremuri trebuie *înţelese* - e poate cuvântul

cel mai frecvent apărut în cartea lui Dimisianu, cu toată familia *înţelegerii* lucide şi răbdătoare. Asupra trecutului nu trebuie pronunţate cu uşurinţă sentinţe. Anatemizări grăbite şi grăbite absolviri nu vor face decât să întârzie *înţelegerea* şi pasul următor. Pentru că „revizuirile, de care se face azi atâta caz, sunt operaţiuni ale criticii impuse de ceea ce se întâmplă *necontenit* (s.n.) în spaţiul literar". Citiţi cu bună-credinţă, şi Dimisianu o face, „radicalii" Gheorghe Grigurcu, Alexandru George, Ion Simuţ nu mai par negativişti şi destructivi, ci doar exasperaţi că revizuirea e prea înceată. Aceeaşi bună-credinţă scoate la iveală şi vânătorii de senzaţii tari, aflătorii în treabă care îşi încep revizuirile cu… Tudor Vianu. Decât aşa, într-adevăr, mai bine fără. Oricum, e de reţinut, pe de-o parte, că avem de-a face cu un proces continuu, pe de altă parte, că acest proces e natural. Demolările artificiale nu lasă nicidecum locuri goale pentru cei dornici de glorii impuse, ci deviază temporar chestiunea: „Sunt incriminaţi, stigmatizaţi, acuzaţi de mari vinovăţii morale intelectualii, cărturarii, scriitorii care au făcut concesii mai mici sau mai mari regimului trecut, uneori sub teroare nemijlocită, alteori pentru a face, totuşi, un cât de mic bine ţării, în vreme ce cu adevărat marii vinovaţi" îmbătrânesc în tihnă şi confort. Trecutul nu poate să fie „obiect de evaluare emoţională".

Am reţinut şi, alături de pledoaria pentru lectură, o mică amăgire. Gabriel Dimisianu vorbeşte despre „mulţimile cititoare", „marile public", „lumea cititoare". Cititorul român n-a dispărut, desigur, e doar aţipit vremelnic în faţa televizorului. Însă, despre „mulţimi cititoare" poţi, cel mult, inventa poveşti-descântece. Cât despre cronicile la cărţile ultimului deceniu, oricât de multe obiecţii ai putea avea, oricât de dese ar fi despărţirile de opinie, e de recunoscut seriozitatea lor, negraba argumentărilor şi senzaţia panoramică pe care o pot furniza.

Vezi şi *Repere*, 1990.

În umbra ficţiunii. MIHAI DRAGOLEA, vechi, deja, comentator al fenomenului literar, debutează editorial cu un eseu (*În exerciţiul ficţiunii*, 1992) asupra *Şcolii de la Târgovişte;* nici două sute de pagini despre „convieţuirea de mai bine de un deceniu cu aproape cincizeci de cărţi" semnate Petru Creţia, Alexandru George, Costache Olăreanu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Tudor Popa. „Înalţi funcţionari ai verbului", cum ar spune Alain Bosquet, scriitorii de mai sus, care s-au descoperit predestinaţi unei aceleiaşi atitudini faţă în faţă cu dicotomia ambiguă ficţiune/realitate, sunt aleşi de tânărul critic pentru desăvârşirea *uceniciei* sale literare. Exerciţiul său va fi cu bună ştiinţă limitativ şi va mima, din raţiuni metodologice, inocenţa. Intenţia nu e anume mărturisită, însă Mihai Dragolea îşi compune cu evidenţă un *rol* pe care îl joacă până la capăt. Dezinvolt, uneori cu o emfază simpatică, experimentează schimbări de registre, jocuri stilistice, puneri în pagină, contagieri imagistice în umbra cărţilor desemnate drept coloane de lumină. Comentariul critic este vag sentimental şi gălăgios, învăţăcelul se declară de bunăvoie şi repetat „ameţit" de beţia lecturii, îşi îngăduie răsfăţuri de colecţionar capricios. Ici-colo, secvenţe sobre definesc, ordonează, stabilesc ierarhii dezvăluind şi o altă ipostază, autoritară şi tranşantă, a criticului. Dar sunt, în economia eseului, „scăpări". În general, autorul preferă să-şi pună între paranteze competenţa, să exclame în marginea textelor citate copios (alcătuind ele singure, citatele, o imagine critică mai exactă chiar decât restul cărţii) în maniera familiară, jucăuş-lirică a subsolurilor *Ţiganiadei.* O referinţă ardelenească putem citi şi în insistenţa cu care este numită valoarea morală, „pedagogică" a lecturii. Invitaţia deschisă, entuziastă la lectură ţine loc de îndreptar axiologic: „nu strică aici o scurtă paranteză"; „e util să citām"; „merită citate"; „pe cuvânt de onoare" ş.a.m.d.

Formule de jucată mondenitate născute dintr-o frecventare asiduă şi îndrăgostită a unor cărţi explorate ca ţinuturi virgine, cu uimire, cu naivitate. Orice altă bibliografie e, dacă nu exclusă, măcar marginalizată, eclipsată, subordonată. Mihai Dragolea face, în acest eseu, un pariu pe care ţine să-l şi câştige: acela de a găsi toată *ştiinţa literaturii* în cincizeci de cărţi înrudite între ele graţie unor secrete afecţiuni elective. Demersul critic, tonul şi ţinuta sa sunt în disonanţă fertilă cu textele traversate. Cei şase prozatori sunt toţi aristocraţi ai spiritului, dintre aceia care şi-ar putea revendica deviza unui Saint-John Perse: „Trebuie să-ţi petreci toată viaţa, chiar şi cea literară, ca un animal de lux". „Animal de lux" e unul mizând pe nuanţe infinitezimale, pe tresăriri de gând ori de verb; totul e supus unei lucidităţi distins-obsesive, vibrant-detaşate operând disecţii estetice în dezlânarea existenţei cu speranţa decupării *tramei esenţiale.* Camil-petrescieni manierişti, trăind în confuzia totală a scriiturii cu existenţa, prozatorii cercetaţi în eseu se dedau unor voluptoase experienţe verbale, sunt creatori de lumi şi de sine prin Verb exclusiv. În acest tărâm al Verbului suveran, Mihai Dragolea pătrunde cu un apetit comunard, avid şi iconoclast (tocmai fiindcă idolatria e mimată excesiv), punând perfect în evidenţă caratele zonei, dar şi legitimându-şi strategia. Capitolele jurnalului său de lectură (*Catalogul cu imagini, Fizionomia scriiturii, Odisee în papirosferă, Dragostea şi scriitura, Sentimentul scriiturii*) sunt tot atâtea deschideri şi promisiuni. Călătoria prin culoarele *Şcolii de la Târgovişte* este, de fapt, un mare prolog. Nesatisfăcut de *cât* şi *cum* s-a scris despre cei şase, Mihai Dragolea nu îndreaptă pe loc lucrurile oferind interpretări inedite şi solide. El însemnează în stânga şi-n dreapta zăcăminte de avut în vedere pentru forări viitoare, mulţumindu-se să repete marile locuri comune ale literaturii moderne cu aplicare la aceste cărţi scoase artificial din universul de hârtie. Cum

spuneam, o face cu aerul că lumea ficţiunii începe cu ele şi că lecţia lor se cuvine însuşită. De pildă: „Ficţiunea încearcă mereu să alcătuiască în corpul ei chipul celui care o scrie: textul se formează ca autoportret al autorului”, notează Mihai Dragolea ignorând premeditat faptul că nu e un simptom individuant şi nivi valorant; că în toată literatura „desenul din covor” ascunde figura auctorială, chiar dacă pregnanţa culorilor şi apăsarea conturelor ţine de epoci şi mode literare. În alt loc se spune: „Lumea scriitorului e consecinţa facultăţii de a privi expert”. Funcţia privirii în artă e un bun câştigat. Un Camil Petrescu ştia ce înseamnă privirea creatoare secondată de verb. Un Henry James se interesa de intensitatea privirii. Nimic nou într-un „roman al privirii”, dacă nu-i descrisă nuanţa inedită, personală a scriitorului în discuţie. Criticul oficiază când „din balcon”, când dintr-un colţ de pagină, într-o superbă neorânduială, interesat să intrige, să atragă atenţia. Şi izbuteşte tocmai prin felul în care îşi îngăduie, cu subţirimi de spirit şi umor conţinut, să încropească o nouă Facere a lumii ficţionale. Aleatoriul existenţei se regăseşte în scriitura celor şase prozatori, dar şi a criticului, denunţându-şi farmecul şi seducţia. A scrie/a citi înseamnă *a cunoaşte*, adică a crea, a inventa. Nicidecum *a recunoaşte* atâta vreme cât nimic nu are trup înainte de a-i fi oferit scriitura/lectura unul, prin apel la starea imaginantă, singura sacră. Dicţionare, jurnale, romane, tot atâtea corporalizări ale sentimentului scriiturii (cu viguroase rădăcini în proza interbelică), sub semnul inexorabil al fragmentului, al niciodată-desăvârşitului (Eminescu nota în *Caiete:* „Poemul nu este gata ca o fotografie, ci devine gata prin aceea că sunt puteri constructive în noi”) sunt traversate cu lăcomie abia reţinută promiţând împlinirea ruminantă a unor cărţi viitoare.

Sigur, „astăzi, ca oricând, se poate scrie orice” (Radu Petrescu). Mihai Dragolea se supune „muncilor” pretinse

de „călătoria cuvintelor” pentru a descoperi încă o dată, pe cont propriu, că libertatea/putinţa lui *oricând* şi *orice* este una a tensiunilor formidabile, a combustiilor teribile, a trudei lucide, a sacrificiului asumat. „Coloanele suple ale verbului” nu sunt accesibile oricui. Tânărul critic clujean dobândeşte, cu eseul de debut, dreptul la liberă trecere.

Eminescu la Berlin. Recunosc că am citit cartea ILINEI GREGORI mânată de un vag sentiment de vină. Văzusem în *„Adevărul literar şi artistic”* o notă despre supărarea lui Mircea Iorgulescu vizavi de apatia cu care era întâmpinată o carte eveniment, cartea Ilinei Gregori despre Eminescu la Berlin. Mă număram printre cei arătaţi cu degetul: *Panorama* mea o ignoră pe autoare. Vina era, cum zic, vagă, aproape inefabilă, căci sunt departe de a crede că pot singură scoate o ediţie completă (cumplită) şi perfectă (adică pe placul tuturor, ce oroare!) a susnumitei panorame… Oricum, Iorgulescu reuşise să-mi stârnească, indiscutabil, curiozitatea. Am primit de curând cartea. Nu de la autoare. Am citit-o, la început, recunosc, cu oarecare ranchiună şi cu eterna neîncredere a românului faţă de *lucrarea* celuilalt. Mai ales când e şi lăudată această lucrare. Dar mai am, ţin să mă laud, şi forţa de a-mi depăşi reţinerile, de orice natură ar fi ele, dacă *se plătie*, vorba lui Geo Bogza. Şi, în cazul Ilinei Gregori, *se*.

Studiile literare (*Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: Trei analize*, 2002) ale Ilinei Gregori sunt, într-adevăr „întemeiate pe o documentare istorică, sociologică, lingvistică şi artistică exemplară şi pe o acuitate analitică deloc comună”, cum remarcă Mircea Martin în prefaţa neînscrisă pe coperta interioară. Câteva nuanţe din primele pagini mi s-au părut cam filogermane (crescută între saşi, am o veche şi statornică preţuire pentru firea nemţească şi m-am pripit bănuind-o în funcţiune, exagerată, şi la autoarea aşezată de o bucată de vreme în Ţara nemţească). Mă pregăteam să citesc o nouă răstălmăcire a biografiei eminesciene, de data asta cu

unghi schimbat, dar nu mai puţin răstălmăcire. Nici vorbă. Fiecare rând e secondat de nete incursiuni în epocă, în documente şi istorii, menite să reînvie, în datele verificabile, şederea lui Eminescu la Berlin. Parabiografia e mai mult decât convingătoare, e exemplară. Ilina Gregori ştie prea bine şi o spune răspicat: „Privit dintr-o perspectivă mai largă [calitate esenţială a studiilor „gregoriene" această mai largă privire, eliberată de prejudecăţi], Eminescu încetează de a apărea drept un caz unic şi irecuperabil. Fenomenul recepţiei abuzive este universal şi, probabil, iradicabil. Victimă a popularităţii sale, Eminescu împarte acest calvar cu toţi marii scriitori (şi nu numai scriitori) deveniţi la un moment dat simboluri naţionale. În spaţiul atât de încercatei culturi româneşti, această învestitură, de o recurenţă notabilă, ar putea fi în sfârşit abordată în cunoştinţă de cauză, fără surescitare - cu atât mai mult cu cât Eminescu n-a suportat-o pur şi simplu, ci i-a fost predestinat." Întoarcerea la *adevăratul* Eminescu nu se poate realiza, crede autoarea, prin refuzuri: refuzul biograficului, al teoreticului, al „poetului naţional". „A dezafecta domenii întregi ale tradiţiei eminescologice declarându-le parazitare numai pentru că au alt centru de greutate decât poeticul pur nu mi se pare un progres. Eminescu nu suferă de un exces, ci de un minus de cunoaştere."

Cât de nefastă a fost şederea la Berlin? se întreabă autoarea. „Opţiunea lui Eminescu pentru Berlin a avut fără îndoială o componentă politică: ea reflecta noua orientare a Junimii, de care Eminescu era legat prin afinităţi autentice". Dincolo de acest început lucid şi asumat, datele reţinute de istoria literară sunt trunchiate şi grăbite, căci trec cu vederea amănunte în stare să lasă urme şi să conducă la umori negre. Îngrijirea fratelui Şerban la Berlin şi problemele de tot felul pe care i le-a creat împrejurarea, de pildă, nu sunt dintre cele menite să predispună la seninătate. Nici depărtarea de Veronica, deşi tristeţea şi-o

alină căutând insistent companii feminine, uneori fără reticenţe culturale, cum nota Călinescu, fără false pudori. Să spun că această senzualitate frustă nu poate stânjeni, iar *Ghazel* nu mi se pare nicidecum licenţioasă, cum pare a crede I.G. (Dimpotrivă, aş completa în paranteză: scriam altădată despre lirica de dragoste eminesciană care înclină cu evidenţă înspre o formă pe care o numisem noomorfică a pasiunii - iubirea-pasiune a îndrăgostitului fiind, în mare măsură, o experienţă mentală, o creaţie a gândirii întoarse spre sine într-o căutare disperată a oglinzii ideale - fără a-i fi străine jocurile şăgalnice, viclene ale amantului, dar nici aspra senzualitate, aceasta din urmă superbă în *Ghazel.* Actul ultim al sexualităţii se traduce în registrul experienţelor capitale, este un act de cunoaştere prin iubire, un moment prelungit de extaz htonic. Masculinitatea brutală, stăpână, se manifestă în perfecta primitivitate şi simplitate a gestului, în singurătatea complice a cuplului. Îndrăgostitul şi amantul sunt deopotrivă inutili în acest spectacol al forţei vieţii, căci virilitatea în plină agresiune ithyfalică transformă actul posesiunii într-un spectacol al misterului vieţii vremelnic triumfătoare împotriva morţii). Focalizarea strictă pe personaj a biografiilor eminesciene e indicată ca principală carenţă: „Rezultatul acestei metode narative este straniu: în lipsa unui context de viaţă care să-i explice comportamentul, eroul pare aflat într-un surghiun absolut. Proiectat pe fond alb - mai exact spus: ne-proiectat, fără *umbră* - Eminescu ni se înfăţişează nu numai izolat social, ci de-a dreptul *absent* din lume.” Socotind cu totul neverosimil un asemenea portret, I.G. face pasul necesar în parabiografic pentru a reconstitui un fundal existenţei berlineze a poetului. Maiorescu însuşi sprijinea indirect un asemenea demers când afirma „în perfectă cunoştinţă de cauză” că Eminescu este un om al timpului modern, cu o cultură la „nivelul culturei europene de azi”. „Cum să repetăm formula-standard - «romantic târziu» - şi să-i

reiterăm conotaţiile - inadaptare la ritmul istoriei, anacronism, decalaj în raport cu ora culturii occidentale etc. - când opţiunile intelectuale ale lui Eminescu în perioada decisivă a formaţiei sale se îndreaptă tocmai spre ceea ce oferă mai modern şi mai actual ştiinţa germană?” Reconstituirea migăloasă a traseelor eminesciene se petrece cu artă şi atitudine de arheolog secondat de un descoperitor pasionat, de eră romantică. De aceea, detaliile foarte exacte, matematice, aş zice, pe care le evocă autoarea în sprijinul afirmaţiilor sale nu-şi pierd farmecul şi capacitatea de a captiva. Asta şi fiindcă descopăr în Ilina Gregori o inteligenţă slujită admirabil de cuvânt, acesta dus adesea până în pragul aforismului.

Impresionează logica strânsă a demonstraţiilor. I.G. demolează pas cu pas locurile comune, rezistente fiindcă foarte comode, şi nu o face prin simple afirmaţii de semn opus, ci prin refacerea aproape detectivistă a parcursului eminescian german. Perspectiva nouă pe care o propune e cea intelectuală: „Schimbul cu noul său mediu intelectual are totuşi loc, chiar dacă, în momente de exasperare, Eminescu îi neagă radical premisele. Întrebarea pe care mi-o pun este dacă nu ar fi potrivit să căutăm pe plan intelectual - într-un conflict teoretic, aşadar, şi nu neapărat în idiosincraziile sau nevroza poetului - explicaţia acelei profunde schimbări pe care i-o atestă criticii la sfârşitul perioadei petrecute în metropola imperială. În acest sens, lecturile sale de specialitate, excerptele, însemnările de la cursuri, accesibile acum în totalitatea lor, reclamă o reevaluare extrem de atentă.” Lucru pe care autoarea îl şi face.

Banalizata influenţă schopenhaueriană, de pildă, e demontată pornind de la texte şi lăsând deoparte o bibliotecă întreagă de enunţuri prăfuite. *Sărmanul Dionis*, recitit cu ochi proaspăt şi minte dedată la subtilităţi, conduce firesc la încheierea că: „abaterile lui Eminescu de la codul nuvelistic sunt sistematice şi ele constituie o

transgresie deliberată a normelor narative cel mai larg acceptate în epocă.” Şi: „Pentru a vorbi despre eul «adevărat», mereu *altul* şi totuşi *acelaşi*, despre visul *adevărat* şi nu despre «simplele vise», Eminescu are nevoie de un limbaj nou, în concordanţă cu viziunea sa metafizică.” De aici, o nouă „lectură” a influenţelor schopenhaueriene şi a valorii de modernitate a acestora.: „Organul oniric în care localizează Schopenhauer visul denumeşte de fapt întreaga viaţă subterană, ocultă, incomunicabilă a conştiinţei - pe scurt: inconştientul. Cu cinci decenii înaintea lui Freud, Schopenhauer insistă asupra importanţei somnului în economia organismului uman.” Tot de aici, o interpretare a nuvelei eminesciene ca experimentare a unei „modalităţi narative insolite - un *onirism* ireductibil la logica nuvelistică şi la fundamentul ei estetic - realismul de tip naturalist-mimetic.” Forţa cu care îşi susţine ipotezele e atât de copleşitoare, de netă, încât, uneori, ai senzaţia că se ridică, la propriu, un văl, de existenţa căruia nu aveai habar, aţipit în portrete tradiţionale cum te aflai. S-ar putea vorbi fără nicio exagerare despre un *alt* Eminescu, iar cele nouă capitole ale secţiunii merită citite cu creionul în mână.

La fel de interesante cele trei analize la Mircea Eliade. Îmi promit să revin asupra lor după ce voi reuşi să găsesc cartea despre *Povestirea fantastică* a Ilinei Gregori. N-am văzut-o încă, dar cele câteva trimiteri la ea mă fac s-o bănuiesc deloc mai puţin incitantă.

Despre rotunda neterminare. GEORGETA HORODINCĂ scrie despre Ştefan Bănulescu (*Ştefan Bănulescu sau ipotezele scrisului*, 2002) dintr-o perspectivă mai puţin obişnuită: aceea a traducătoarei profesioniste care şi-a „explicat” sieşi în detaliu textul cărţii româneşti înainte de a-l transpune în altă limbă: franceza, în acest caz. Textul ambiguu, imprevizibil conotant al prozatorului e descâlcit pas cu pas într-o curgere nici ea definitivă, căci autoarea propune *o* lectură,

nu Lectura. Privirea aţintită asupra fiecărui detaliu face ca înaintarea să aibă semnalmentele unei iniţieri, ale aventurii într-un teritoriu virgin. Cititor al lui Bănulescu, te descoperi mirat şi cucerit ca un neştiutor. Să mai spun că Georgeta Horodincă este o excelentă povestitoare, aşa încât caratele textelor citate nu-s nicidecum incomodate de interstiţiile descriptive, critice. Se lucrează ca la o reconstituire, ca la descoperirea adevăratului tablou sub adaosuri succesive. O dezghiocare/descojire/despuiere grijulie şi expresivă, încât senzaţia înfiorată că textul însuşi vine încântat şi de bună voie în întâmpinarea comentariului nu te părăseşte nicio clipă. De altfel, am avut mereu această bănuială a deghizării provocatoare citindu-l pe Bănulescu. El e un prozator care nu vrea să dezvăluie adevăruri, ci să închipuie adevărurile, să le costumeze, cu devieri voite, aşa încât să iasă la iveală şi mărunte adevăruri colaterale, discrete, în stare, atunci, să vorbească despre om şi lume cu un aplomb şi o competenţă nebănuite. Aş spune că lucrează/lucra precum Picasso (un filmuleţ documentar reproducea pe calculator drumul de la desenul/povestea simplu/ă, cumva tradiţional/ă, căci respectând datele acceptate de canoane, la imaginea finală, de multe ori deviată, cu piste false şi surprinzătoare care dezvăluiau feţe ascunse, forme secrete, sensuri noi). Georgeta Horodincă are capacităţi ţinând de performanţele virtualului: iluzia *volumului* şi a *perspectivei* adânci se atinge prelucrând abil şi desfăşurat cea mai, aparent, *plană* dintre pagini.

Intimitatea cu textul, pe care traducătorul o are într-un grad mai înalt/mai adânc decât cititorul obişnuit, o conduce la rescrierea poveştii: „Cartea de faţă rămâne totuşi, în bună parte, ceea ce a vrut să fie la origine: o lectură de traducător. Povestirea eliptică, revenind asupra ei însăşi ca să aducă noi precizări, să evoce alte amănunte, să modifice insensibil perspectiva, cerea, mi s-a părut, o asemenea lectură care ar putea părea migăloasă. Textul

are numeroase pliuri; obligă mereu cititorul să se întoarcă, să le desfacă, să citească mai bine ceea ce a mai citit o dată. Şi cu cât desfaci mai multe pliuri, cu atât constaţi că mai rămân destule; lectura se ramifică inevitabil, am încercat să nu o fac prea stufoasă.” Comentariul Georgetei Horodincă are ceva din bogata savoare a prozei lui Saramago. O generozitate caldă a interpretării, o asumare generoasă a feţelor scrutate, un mic zâmbet secret şi o temperatură propice conexiunilor în falduri.

Într-un fel, exegeta/traducătoarea e mai „umană” decât Bănulescu. Portretul pe care i-l face (vezi mai ales *Dicomesianul*, cu scena pălăriei albe apărând din gura metroului, dar şi cu secvenţa finală a întâlnirii: „De câte ori mă gândesc la Ştefan Bănulescu, îl văd din spate aşa cum aş fi putut să-l văd atunci dacă aş fi întors capul”; secvenţa răspunde unui citat din *Masa cu oglinzi*, despre sculptorul marinar care: „Începea totdeauna prin a modela din lut mai întâi spatele - iar când trecea la faţă lucra fără model, din imaginaţie, pe motiv că omul când îl priveşti în ochi e nesincer, îşi contraface cu abilitate figura în sensul pe care îl bănuieşte că i l-ai vrea. Dar de fiecare dată, lucrată din imaginaţie, faţa statuii semăna leit cu a căpitanului de port, ceea ce îl făcea să abandoneze jenat varianta şi să înceapă alta, tot cu spatele.”) îmi aduce în minte „întâlnirile” mele cu prozatorul la Casa Scriitorilor de la Neptun: întâlniri, vorba vine. Nu vorbea (aproape) cu nimeni, abia de schiţa un salut, deşi acolo toată lumea adopta o politeţe generoasă, fără apropieri nedorite, însă mereu politeţe. Trecea cu pletele atârnând pe capul semipleşuv, cu o poză atât de stridentă pentru mine, încât îmi devenea antipatică, o clipă, proza însăşi. Soţia şi fiica erau parte/recuzită din aceste intrări şi ieşiri regale în/din scenă... Georgeta Horodincă are o explicaţie abilă: „Fire secretă, autorul *Cărţii de la Metopolis* compensa excesiva lui discreţie prin expresivitatea aspectului exterior; vorbea contemporanilor săi *altfel*, potrivindu-şi înfăţişarea după

ordinea lui interioară, care excludea vestimentaţia neglijentă sau impersonală şi cu atât mai mult aceea în pas cu moda. Ţinuta era pentru Bănulescu oglinda conştiinţei. În cazul lui, a conştiinţei profesionale...” Se poate accepta, în cele din urmă: sună bine.

Şi mai spune Georgeta Horodincă: „Opera lui Ştefan Bănulescu este neterminată nu pentru că scriitorul n-a reuşit să-şi ducă la capăt proiectele; neterminarea este înscrisă în codul ei genetic. Sub aspectul unui şantier în perpetuă activitate, arhitectura scrierilor sale creşte mereu din interior, ameninţată de implozie, niciodată de diluare prin extindere.” Preiau termenul şi-l reţin ca emblemă valabilă pentru un prozator precum Ştefan Bănulescu. O neterminare rotundă, căci nu spune niciodată totul, însă spune mereu exact cât vrea, cât are de spus. Restul e interpretare.

Interesante filiaţiile, pe care le trece în revistă cu plăceri de degustător: Ghica, Filimon, I. Codru-Drăguşanu, Odobescu ameninţă, ici-colo, să acapareze prim-planul, semn al unei vechi iubiri şi al unor lecturi atente. „«Om vechi», cu o adevărată patimă pentru trecut şi tradiţie, Ştefan Bănulescu se voia scriitor «valah», dar fără neaoşism, culoare locală, pitoresc sau «spirit de inventivitate înclinat spre regresiune», construia, cum spune Ion Barbu despre Matei Caragiale, pe «axe universale»„. Încheierea are şi ea neterminarea rotundă a oricărei lecturi care îşi merită numele.

Volumul îmi pare pe măsura unui scriitor împătimit de cuvinte cum este Ştefan Bănulescu. „Este omeneşte să alergăm cu multe vorbe după câte un cuvânt, îmi zic adesea, silindu-mă ca rostit să fie doar cuvântul ţintit, iar vorbele de până la el să le chinui după pofte, în minte numai” este mărturisirea deghizată a unui crez (vezi *Cerneală mai avea, dar nu mai avea nisip*, una dintre savuroasele, vag-boccaccienele *Scrisori provinciale)*. Nuvelele din *Iarna bărbaţilor* respectă întocmai „silinţa”

mai sus amintită, rămânând cea mai deplină dovadă a talentului prozatorului. „Sfidarea nimicului”, „evanescenţa ca sursă a misteriosului” se realizează cu o economie excepţională a mijloacelor. Scrisul lui Ştefan Bănulescu este un efort lucid de numire a realităţii stranii, de creare a unei lumi de vorbe pe un tărâm de o pustietate apocaliptică. „Nu mai am ce măsura cu vorbele. Ziua şi noaptea vin una după alta şi trecem prin ele ca prin nişte amintiri”. Confuzia timpurilor, lipsa de culoare a spaţiilor, coşmarul blând al existenţei sunt desenate în fraze de o concreteţe halucinantă, ambiguă, simbolică, amintind de *Lunga călătorie a prizonierului*, cartea lui Sorin Titel. Singura realitate certă este a cuvintelor. „Vorbele grasului se risipesc, îşi amestecă silabele între ele, se desfac şi zboară care-ncotro. Grasul caută să le prindă cu auzul. I se par, aşa amestecate, cu silabele întoarse şi împerecheate altfel, nişte lucruri grozave - şi încearcă să le prindă şi să le amestece, având speranţa că va supravieţui şi că o să le povestească ca pe nişte amintiri rare” (*Mistreţii erau blânzi*). Sunt calde, vii, „rătăcesc fără nimeni şi caută vremea când trăia lumea”, se chinuiesc. Personajele se individualizează prin felul în care vorbesc: „Corbu ăsta are un beteşug: mintea îi umblă cu basme, şi când să scoată basmele pe gură, îi ies în formă de cântec”, iar Miron „măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple noaptea şi iarba mai pe potrivă” (*Dropia*). „Suceala” unghiului de vedere, pe care o remarcă Mircea Iorgulescu, vis-ŕ-vis de reportajele lui Ştefan Bănulescu, conferă povestirilor ceva din aroma misterelor medievale. Dilatarea detaliilor până la pierderea imaginii întregului şi recâştigarea lui, a întregului, într-o combinaţie inedită. „Viaţa e o câmpie fără margini; pe orizontala ei, o verticală cât de mică poate însemna oricând ceva”. De aici încredinţarea că banalul este o invenţie livrescă, nu literară; de aici vădita înclinaţie spre o viziune mitică asupra realului, nu străină de frecventarea prozei sud-americane. *Cartea de la Metopolis*

împinge stranietatea uneori până la dereglarea mecanismelor epice. Calităţile primei cărţi din ciclul narativ al *Milionarului* sunt, fără îndoială, „datorate unei ample tentative de a da viziunii realiste o dimensiune mai profundă, un plan de adâncime mai vast prin mijlocirea simbolurilor şi, în special, prin elaborarea unui sistem de mituri unde fabulosul, jocul, grotescul, legenda şi istoria propriu-zisă se întâlnesc într-un desen multicolor cum numai în «Cartea Orientului» se poate găsi” (Ion Vlad, *Lectura romanului*, 1983). Proza lui Bănulescu, în primul rând nuvelele excepţionalei *Ierni a bărbaţilor*, acest „teritoriu aspru” (Ştefan Bănulescu) al competiţiei cu sine, este una a perspectivei, nu a materiei epice. Importantă este privirea auctorială, ineditul lentilelor la care recurge, nu obiectul contemplaţiei ori finalitatea actului privirii. Altfel spus, ficţiunea recuză orice relaţie a sa cu realitatea concretă, îşi ajunge sieşi, locuieşte un spaţiu construit anume şi mobilat pe măsură: „Pe când îşi crea teritoriul pe care se petrece acţiunea nuvelelor şi se întretaie destinele personajelor şi pe când se prefigurau abia liniile mari ale lumii înconjurătoare ce avea să fie cuprinsă în *Cartea Milionarului*, scriitorul s-a simţit atras să inventeze şi o lirică sui-generis care să convină solului şi naturii spirituale a eroilor săi” (Ştefan Bănulescu argumentând tipărirea *Cântecelor de Câmpie* în volumul *Iarna bărbaţilor* la ediţia a IV-a a sa). Literatura ca ţinut autonom într-o vreme când romanele au tot mai adesea ambiţia de a fi considerate „documente”, „realitate”, iată o atitudine pe contururile şi protuberanţele căreia G. Horodincă se mulează cu o scriitură aproape senzuală, de luare mental-senzorială în stăpânire. O interesează nu doar *spiritul* cărţii, ci şi *trupul* ei, contactul expresiv întâmplându-se sub semnul atingerii, al mângâierii. Pe scurt, o carte frumoasă şi subtilă.

Dosarul postmodernismului românesc sau despre tinereţea cu prelungiri. Am răsfoit cu multă

simpatie cele trei volume din *Scriitori români din anii ’80-’90,* Dicţionar bio-bibliografic, lucrare coordonată de ION BOGDAN LEFTER (apărută în 2000-2001 alături de *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, şi de încă o carte, de acelaşi autor, despre *modernism*, cât să poţi numi anul 2000 un „An Lefter”). Textele însoţitoare, prefaţa coordonatorului şi postfaţa consilierului editorial Gheorghe Crăciun, spun destule despre greutăţile pe care le întâmpină la noi cel care doreşte să pună umărul la umplerea unui raft pe care, la alţii, se aliniază trufaşe enciclopedii în zeci de volume şi tot atâtea noi şi adăugite ediţii. Sigur, un mare dicţionar cere un efort de lungă durată, cu satisfacţii puţine pe drumul către împlinirea lui şi cu recompense, din afară, târzii şi îndoielnice. Se pare că Rădulescu-Motru avea dreptate când, în capitolul despre psihologia poporului român inclus în *Enciclopedia română* de acum o jumătate de secol, ne descria incapabili de acţiuni de mare anvergură şi perspectivă îndepărtată, atraşi, cu oarecare geniu al momentului prielnic, de mici întreprinderi uşor de dus la capăt şi cu câştig imediat. Oricum, e de remarcat cu bucurie şi chiar un strop de speranţă că, în ultima vreme, vitrinele librăriilor şi tarabele cu cărţi sunt invadate de sumedenii de dicţionare parţiale, locale, specializate, semn că mulţi simt ca insuportabilă lacuna lexicografică şi decid să facă, să încropească un fragment care le e la îndemână. Toate aceste încropiri sunt, deocamdată, derutante, nu prea ştii ce şi unde să cauţi, ce şi unde a apărut, unde ai putea afla uşor o informaţie pentru care, altminteri cheltuieşti timp şi nervi. Am fost redactorul unui dicţionar al *Clujenilor secolului 20* şi am alcătuit singură *Panorama criticii literare româneşti* a ultimei jumătăţi de veac din mileniul tocmai încheiat. De aceea, am înţeles exact tot ce povestesc şi explică cei doi însoţitori ai Dicţionarului. Ca şi ei, am decis să aleg formula *atelier,* adică a operei în curs de perfecţionare, pentru a nu întârzia nepermis de mult

apariţia unui instrument de lucru necesar tuturor. Şi chiar dacă unora nu li se va părea un „lucru mare”, eu una aplaud în deplină cunoştinţă de cauză strădania de a dărui literaturii contemporane o fotografie „în mers”, cum o numeşte Ion Bogdan Lefter.

La prima vedere nu mi-a fost prea clar care e „postata” literară luată în vizor. *Anii ’80-’90* sugerează includerea celor care s-au afirmat în ultimele două decenii ale secolului 20. Anii de naştere, din 1943 până în 1976, lărgesc aria de cuprindere; tot aşa şi anii de debut editorial. Chiar din acest prim volum, deşi ştacheta valorică e coborâtă generos până la un pas de derizoriu, lipsesc, îmi pare, multe nume. Rămâne să aştept volumul final, cel cu completări, pentru a putea comenta cu cărţile pe masă rezultatele. Ce rezultă din dicţionar, dar şi din dosarul postmodernismului românesc e că se consumă multă cerneală degeaba în lupta pentru şi despre generaţii. Voci grele atacă, uneori violent, pretenţia de a număra generaţiile pe decenii. Desigur, ofensiva „în haită” (nu are nimic peiorativ sau injurios expresia) a dat roade. Chiar dacă măcinată de orgolii individuale (absolut legitime) şi de disidenţe, intrarea grupată în arena literară a obligat publicul să recunoască, vrând-nevrând, modificarea de paradigmă şi oferta de „ideologie” literară pe care optzeciştii le aduceau cu ei. Propunându-le ca viitură, au adus cu ei multe valori indiscutabile şi durabile - care, de altfel, s-au detaşat net de grosul puhoiului -, dar şi aluviuni cu respiraţie scurtă, degrabă reîntoarse în mâlul originar. Stilul bătăios, dar mai ales concentrarea vocilor au făcut ca optzeciştii să pară periculoşi şi subminatori. Focuri de paie ameninţând să pună în umbră spuza grea şi rezistentă. Citind acum dintr-o răsuflare filele din dosarul lui Ion Bogdan Lefter, aflu că generaţia decenală le repugnă şi lor, că se revendică de la accepţiunea Vianu a *generaţiei de creaţie*. Că emblema „generaţia ’80”, necesară la un moment dat pentru marcarea intensă a

apariţiei unui nou val scriitoricesc, nu mai e operantă, că fenomenul noului val e în fază de maturizare şi acoperă şi aşa-zisa generaţie ’90. Schimbarea de sistem din ’89 n-a adus schimbarea bruscă şi simultană a creativităţii artistice. Asta fiindcă literatura (arta, în general) nu respectă calendarul evenimentelor politice, nu se pliază automat, nu se supune, fiind prin definiţie rebelă şi personalizată. De cele mai multe ori, precede schimbările de sistem, le presimte, le chiar pregăteşte în subteran. Când scriam în ’83 despre prozele „desantiştilor”, cum îmi plăcea să-i numesc, îmi dau seama, iarăşi, *semnele* se puteau citi pretutindeni. Îmi era clar atunci, cum îmi este şi acum, că tinerii de atunci ştiau să perceapă „zgomotul liniştei” (titlul unei conferinţe a lui G. Călinescu despre *elefantiasisul epic* - „tumefiere a cotidianului căreia îi corespunde în ordinea subiectivă setea de a percepe”), că îşi executau partitura nu doar „la uşa domnului Caragiale”, ci şi la a secvenţelor „vulgatei retorice” prezente în cărţile multora dintre mai vârstnici. Că ştiau să se aşeze într-o descendenţă semnificativă în încercarea de a impune, ficţionând, „condiţionarea omului de către om” (Radu Cosaşu).

Interesat de evoluţia ciclurilor culturale mari şi de structura limbajelor artistice, conştient de presiunea, câteodată deformatoare, a naivităţilor şi elanurilor tinereşti, dar şi a calculelor şi a jocurilor de interese, Ion Bogdan Lefter argumentează cu bun simţ şi măsură un punct de vedere sobru: „Rămâne un fapt că de-a lungul deceniului trecut, când (neo)modernismul românesc a dat semne de epuizare, s-a înfiripat şi la noi alternativa modelului postmodern. Abia pus pe picioare, acesta din urmă e încă, la mijlocul anilor ’90, în faza căutărilor, a decantărilor, a «maturizării». Tranziţia unei întregi culturi către o nouă «epistemă» e un proces vast, care angrenează mari energii şi mari mişcări «tectonice»; şi care are nevoie de timp, de o durată de desfăşurare [...]. Analiza poeziei

sau a prozei cu adevărat valoroase publicate de autori tineri în ultimii ani nu detectează apariţia vreunor limbaje literare noi, ci - dimpotrivă - asimilarea celor lansate în deceniul trecut şi aflate acum în faza decantărilor, a „maturizării”. Recenta restructurare a sistemului cultural autohton a deschis potenţialităţi largi de experimentare, de articulare a unor formule personale în *interiorul modelului postmodern*”.

Dosarul lui Ion Bogdan Lefter, liber, dezinvolt, dar şi foarte hotărât şi *logic*, aş zice, nu poate fi concentrat într-o cronică, tocmai fiindcă atinge chestiuni extrem de arzătoare, în plină desfăşurare spectaculoasă şi, nu de puţine ori, cu cotituri imprevizibile. Să mai spun aici doar că sunt pentru *discursul mixt*, că sper să citesc şi să pot eu însămi scrie cronici literare în care interpretarea să fie „mai liberă, mai «eseistică», dezinhibată, în măsură să adauge analizei propriu-zise comentarii «colaterale», să caute conexiuni şi să investigheze implicaţiile operei literare în planuri diverse”. Şi că am descoperit cu plăcere că Ion Bogdan Lefter ştie să se aşeze elegant, ca un intelectual sadea, de partea *minorităţii majoritare*. Observaţiile sale despre *aroganţa ignoranţei*, cea gata să respingă fenomene fireşti aiurea cu eticheta grăbită de moft şi prostioară, ar merita descrise pe larg. Într-o societate plină de inerţii şi prejudecăţi, superficială şi pripită cum e societatea românească, feminismul nu are, desigur, o soartă roză. Premisele necesare unei orientări în rând cu lumea şi la acest capitol sunt enumerate răspicat: gândire democratică autentică, principii ale *corectitudinii politice* şi ale *discriminării inverse* (acea exagerare feminină pe care o cred inevitabilă, dacă se doreşte atingerea unui echilibru în relaţia dintre sexe), statut de *minoritate majoritară* femeilor pentru a se putea depăşi handicapul acumulat secole de-a rândul. Perfect adevărat: „Trista indiferenţă a oamenilor obişnuiţi se întâlneşte în consecinţe cu suficienţa unei bune părţi a elitelor noastre

intelectuale, grăbite să respingă un fenomen înainte de a-l înţelege".

Certat stereotip pentru teribilisme şi impertinenţe, dar, evident, necitit „răbduriu" până la capăt, iată că Ion Bogdan Lefter se dovedeşte un adult cât se poate de sobru şi echilibrat, care are ceva de spus şi chiar spune, acoperind gălăgioasa galerie.

Bacovia, un postmodern ratat. Eseul lui Ion Bogdan Lefter despre Bacovia (*Bacovia - un model al tranziţiei*, 2001) a fost, la început, prefaţă. Plăcerea, interesul cu care l-am citit mă fac să regret, încă o dată, că nu-mi sunt cunoscute cine ştie câte alte prefeţe la fel de incitante, risipite prin ediţii care nu mi-au ajuns în mână. Parte din regretul mai larg şi mai adânc din ultima vreme că, la noi, e tot mai greu să fii la curent cu ce se scrie şi se publică. Nu doar fiindcă, deşi *carnea e tristă*, nu mai poţi *citi*, oricum, *toate* cărţile, ci fiindcă ne putem, cred, lăuda cu cea mai deficitară circulaţie a cărţii şi a informaţiei despre carte. Să mă întorc, însă, la cărticica lui I.B.L. Capcana din titlu, mizând pe faptul că, pentru bietul român, e greu de imaginat altă tranziţie decât cea nesfârşită pe care o parcurge, e demontată încă din prima pagină: „*Tranziţia* din titlu aceasta este: de la modernismul începuturilor lui Bacovia, simboliste *sau cum vor fi fost ele* (s.m.), către formula de sfârşit, pe care am putea-o numi - juxtapunând prefixele - „pre-postmodernă". Cum lesne se poate vedea, Bacovia e sustras deja, cu bună ştiinţă şi pe nesimţite, curentelor din jurul primei sale perioade creatoare. Nu e prima dată când se pune la îndoială puritatea formulei lirice bacoviene, dar e prima dată când se propune cu destule argumente şi viclenie exegetică un alt nume: „pre-postmodern". Postmodernitatea literară românească, o realitate cu darul de a suscita respingeri, pentru mine, demne de cauze mai... fragile, nu şi-l adjudecă forţat pe Bacovia prin pledoaria elegantă şi aplicată a lui I.B.L., ci identifică nişte rădăcini, recunoaşte

nişte înmuguriri, disecă nişte devieri care nu au avut până acum un nume mai bun, mai valabil. Cazul Bacovia, „oglindă fidelă a creşterilor şi descreşterilor criticii româneşti de-a lungul a şase decenii şi mai bine”, cum îl numeşte eseistul, încetează a mai fi *caz* din noua perspectivă, căci distanţa ameţitoare şi ciudată de la poetul „minor” al începutului receptării critice la poetul „naţional” de azi capătă sens de îndată ce nepotrivirea dintre Bacovia şi „veacul suspect” cu care încerca în van să-şi potrivească pasul e receptată ca germene al unei noi poezii, presimţită mereu de versul bacovian şi atinsă adeseori. Constantele de *structură a limbajului poetic*, asupra cărora stăruie I.B.L., îl scot pe Bacovia de sub etichetele exclusive de poet al solitudinii şi al angoaselor existenţiale, şi ele adevărate, dar parţiale; pus temporar între paranteze, *maximum*-ul psihologic despre care s-a tot vorbit lasă la suprafaţă *minimum*-ul de artă, grăitor astăzi când se poate vedea încotro ducea. Poezia *numirii directe* capătă altă greutate, alături de cea a *sugestiei*, care, deşi nu poate fi ignorată, acceptă extrem de supus împingerile în umbră şi coborârea de pe podium. Câteva incursiuni în biografia poetului se aliniază cuminte demonstraţiei. Chiar şi balanţa *oximoronică* a comentariilor despre poet şi poezia sa e un argument al legitimităţii aşezării sale printre precursorii postmodernismului. El e dozator pedant, capricios al simplităţii, un naiv care, poate, îndoire esenţială, îşi joacă naivitatea; retrasul, singuraticul se confesează uneori cu directeţe deconcertantă; pe măsură ce portretul exterior îşi îngroaşă efigial şi, deci, periculos liniile, cel interior e indecis, cu efecte *trompe l’oeil*, fireşti, de altminteri, la un poet al privirii; proza invadează spaţiul melodic al poemului, lăsând fără răspuns întrebarea despre raportul dintre premeditare şi ingenuitate. Prima încheiere a lui Ion Bogdan Lefter e pregătitoare: „Cu alte cuvinte, opera bacoviană ni se revelă ca emisie a unei sensibilităţi cu totul speciale, a unui eu izolat de lume,

străin, vorbitor al unei «alte» limbi decât cea comună, incapabil să o deprindă pe aceasta din urmă, naiv sau banal când o exersează, tăcut în restul timpului, fiindcă n-avea cum şi cu cine să comunice, un «extraterestru» cu un fel de a gândi complet diferit de al nostru, cu simţurile deschise înspre obiecte şi înspre cosmos, psalmodiindu-şi obosit obsesiile.” După acest prim reper, eseul urmăreşte în detaliu trecerea scrisului lui Bacovia de la mistificare la naturaleţe, ambele cu ghilimele, fiind instrumente de lucru, nu verdicte. Bacovia, cel care „absoarbe lumea din jur în text mai degrabă prin înregistrare, prin *trans-scriere*”, „format într-o atmosferă pro-simbolistă şi rămas tot timpul la o înţelegere modernistă a literaturii, face eforturi repetate de a-şi «poetiza» notaţiile, adică de a-şi deforma percepţia în sensul modelului retoric sub a cărui zodie se ivise şi de care nici nu-şi punea măcar problema să se desprindă. «Deformarea» nu se putea produce practic, însă tentativa a condus în versurile din primele volume la un hibrid cu nescontate valori de expresivitate, pentru ca mai pe urmă să devină treptat explicit modul său natural, consemnativ de a se raporta la real, într-o scriitură tot mai liberă de tropisme, pe măsură ce poetul renunţa să-şi mai «mistifice» înclinaţiile temperamentale”. Exagerarea modernistă a eului auctorial este înlocuită cu anularea sa, cu o depersonalizare graţie căreia „mişcarea regresivă către inert e comunicată de nişte versuri care par în fiecare clipă că se destramă”. De unde „neutralizarea constantelor poeziei modern(ist)e.” Necircumstanţializarea tot mai insistentă, dacă pot spune aşa, a enunţurilor transformă opera bacoviană în „rezultantă limită a modernismului şi inaugurare a unui alt limbaj”. Poezia sa e una de *notare:* „componentele existenţei reale sunt absorbite într-o scriitură «prozaică», datorată unei percepţii pasive, menite să «înregistreze» lumea înconjurătoare”. Deşi Ion Bogdan Lefter ţine să mărturisească, ici-colo, că lectura sa şi-a ales anume calea

(*„prefer să văd*... emancipare de modelul modernismului”), analiza sa în trepte e mai mult decât convingătoare. E logică, strânsă şi liber-tatonantă, şi pare de neocolit. Efortul bacovian de radicalizare a structurii moderniste ca şi eşecul său parţial („După ce a împins poziţia instanţei auctoriale la limita «mineralului», n-a avut puterea ori inspiraţia să facă pasul decisiv al re-biografizării vocii «naratoare» din poezie.”) sunt argumentate cu fineţe. Deschiderea operei bacoviene pentru generaţii succesive îşi are în eseul lui I.B.L. o filă legitimatoare. Recunosc că demonstraţia sa îmi e apropiată şi fiindcă, la un moment dat, susţinând paralela posibilă dintre Bacovia şi Sorescu, constatam lucruri oarecum asemănătoare (asumarea cotidianului în datele lui cele mai banale, mai puţin spectaculoase, mai umile, şi înregistrarea lor cu o dezmirare care le scoate din anonimat transformându-le în emblemă a condiţiei umane, expurgarea oricărei formule tradiţional „frumoase”, ignorarea anume, semnificantă, a pitorescului, suavului, decorativului, monotonia ca dimensiune funciară a fiinţei, transcenderea elementarului, a prozaicului, a meschinului nu prin operaţie metaforală, cathartică, ci prin refacerea drumului înspre corespondenţele prime etc; vezi, eventual, paginile despre cei doi din *Literatură română contemporană. Secţiuni*, 1994). I.B.L. a găsit acestor semnalmente, intuite de exegeza bacoviană (cum, de altfel, autorul nu întârzie să remarce, într-o lectură abilă şi constructivă), derutante, totuşi, decenii în şir, un nume: *pre-postmodernitate*. Mi se pare foarte la îndemână de acceptat, poate chiar cu o mică exclamaţie: „Ei,da, asta era!” ***Dumnezeu nu e tatăl.*** Încântător de densă cartea lui LIVIU MALIŢA despre Rebreanu, aşa încât mi-ar trebui, vorba lui Chesterton, o carte întreagă pentru a-i comenta pe îndelete sugestiile. Profunzimea despre care vorbesc însoţitorii săi de pe coperta a IV-a e nu doar neîndoielnică, ci şi handicapantă. Adică, e atât de aţintită privirea autorului asupra textului

rebrenian cu *toate* subînţelesurile sale, atât de nuanţată interpretarea fiecărei secvenţe şi de solid argumentată situarea ei într-o *prejudecată* de lectură rodnică şi convingătoare că prima senzaţie e una de epuizare. Pare să fi fost spus, în fine, *totul*. Dacă însă ai răbdare să se consume prima impresie, să se aşeze, poţi descoperi, cu o privire un pic altfel aţintită, *fisurile* - cele care o fac, în fond, să fie vie, valabilă, perfectibilă etc. Liviu Maliţa alege, la sfârşit de secol, perspectiva psihanalitică şi o aplică pedant şi obstinat ca pentru a-i dovedi rezistenţa centenară - secolul 20 debuta cu *Interpretarea viselor* a lui Freud. Situat într-o posteritate semicentenară şi având la îndemână câteva alte lecturi, parţiale şi fidele unui portret deja fixat în timpul vieţii prozatorului, Maliţa nu propune neapărat un *alt* Rebreanu, unul necunoscut. Datele esenţiale rămân aceleaşi, textul rebrenian, de asemenea. *Alt Rebreanu* (2000) e o lectură proaspătă, cu alte prejudecăţi (în sensul aplicării anume a unor instrumente teoretice independent conturate), sperând salvarea scriitorului de prea marcatele locuri comune perpetuate de o critică „şcolară" asistată de manuale şi prefeţe. Ea se alătură, în efortul ei înnoitor, lecturilor din Rebreanu semnate de Mircea Zaciu, Mircea Muthu, Ion Simuţ, Ştefan Borbély. Nu se îndepărtează de portretul-robot, gen fişă de dicţionar, ci umanizează toate enunţurile printr-o descriere a lui Rebreanu şi a personajelor sale din perspectiva psihologică şi psihanalitică, nu estetică. Liviu Maliţa îşi doreşte să afle nu neapărat ce fel de *scriitor* este Rebreanu, ci ce fel de *om* şi în ce fel şi-a multiplicat şi retuşat biografia cu ajutorul personajelor. Cum se întâmplă de obicei când psihanaliza face parte din instrumentar, monografia vibrează până în pragul romanescului, iar cercetarea critică imită costumaţia ficţiunii. E de spus că Liviu Maliţa se descurcă perfect. Nu are nici obsesia stilului academic, care i-ar fi poticnit revărsarea interpretativă, şi nu cade nici în diluarea gureşă a genului

romanţat. Pornind de la scrisorile Ludovicăi, mama scriitorului, şi traversând toate romanele pentru a încerca „cheia" descoperită în relaţia mamă-fiu, cartea antrenează într-o expediţie de un interes indiscutabil. Spuneam că e vorba, în fond, de înlocuirea unor *prejudecăţi* cu altele, mai potrivite cu timpul nostru şi cu înclinaţiile exegetului, deopotrivă. Fireşte, calea rămâne deschisă pentru orice altă lectură. Enciclopedia personală şi cea a generaţiei colorează inconfundabil viziunea.

Nu voi descrie amănunţit înaintarea cărţii în teritoriul rebrenian. Merită citită şi recitită. Mă voi mulţumi cu o răsfoire cârtitoare, cu aruncături de ochi un pic altfel. Fiindcă teza centrală - aceea a încercării de eliberare de *modelul matern* pentru a intra în „lumea bărbaţilor" - îmi pare înălţată pe pilaştri fragili. Rebreanu şi personajele care reproduc feţele sale reale sau fantasmatice nu luptă cu modelul matern nu doar fiindcă îi sunt continuarea, şi lupta ar însemna respingere de sine, ci şi fiindcă acesta e profitabil, cum bine spune Freud, citat de Maliţa: „... cine a fost preferatul necontestat al mamei păstrează pentru tot restul vieţii acel sentiment de învingător, acea încredere în succes care nu arareori atrage după sine succesul". Rupturile şi desprinderile sunt la nivelul enunţului mimat, repede acoperit de manifestări în consens intim, implacabil cu modelul cu pricina. O observaţie a lui Maliţa - „În ce-o priveşte pe Ludovica, devine limpede că de la ea a moştenit Rebreanu harul evocării şi nu de la învăţătorul Vasile Rebreanu, care publica prin obscure foi de provincie modestele sale culegeri de snoave populare" - îmi chiar dă ideea unei cărţi care s-ar putea scrie, cu folos pentru adevărul adânc al literaturii, despre mamele scriitorilor români (şi nu numai), autoarele „subterane" ale unor stiluri, atitudini, obsesii, chiar dacă, în câteva cazuri, tatăl era „scriitor" recunoscut în societatea falocrată. Am mai spus-o, scriitorul (artistul) are dimensiuni feminine, nu masculine, înţelegând prin

cele două epitete nu femela şi masculul, ci dominanta psihică - ţinând de nuanţă, vibraţie, sentiment acut al carenţei, interes pentru detaliul semnificativ, înţelegere a celuilalt etc. în cazul feminităţii, şi de acţiune, forţă, capacitate de sinteză riguroasă, pe deasupra nuanţelor şi tomurilor, disciplină rigidă, formulare de şi supunere la reguli stricte şi mereu exterioare etc. în cazul masculinităţii. Nu insist. Să mai spun că, deşi atrăgătoare şi în stare să organizeze demersul critic-eseistic aproape exemplar, ideea încercării de recuperare a tatălui nu se susţine! Şi în cazul lui Bologa, apropierea de Dumnezeu nu e o apropiere de tată, căci Dumnezeu nu e tatăl! El este, ca şi construcţie psihomentală, sinteza mamă/tată ori, altfel spus, idealul androgin. *Împăcarea* nu e cu tatăl, ci cu propria structură duală. Celălalt se află mereu înăuntru, orice căutare în afară, chiar şi într-o divinitate înţeleasă ca strict masculină, e sortită eşecului. Întoarcerea spre Dumnezeu este, în fond, recunoaştere a celuilalt dinăuntrul tău, recunoaşterea/asumarea singurătăţii absolute şi a *neajutorării bogate* pe care o conţine destinul uman. Singur, faţă în faţă cu moartea ca singură certitudine, omul dobândeşte seninătatea. Le regăseşte identificând în sine mama şi tatăl deopotrivă. De altminteri, treimea nu era masculină la începuturile creştinismului, ea includea *sophia*, partea feminină, devenită (abuziv) *spirit* sau *duh*, masculinizată. Cel puţin în limba română, feminitatea alungată îşi păstrează ambiguitatea, se răzbună măcar în proiecţie plurală (*duhuri, spirite*). Când Maliţa vorbeşte despre „Naşterea din Spirit” când mama e fecioară, acordă primului născut privilegiul perpetuării *sophiei* prin intermediul Creaţiei. De-a lungul întregii cărţi a lui Maliţa am descoperit demonstraţii în sensul acestei predestinări feminine, traduceri exacte ale înţelesurilor unor amănunte din viaţa romancierului şi a personajelor sale, dar cu repetate îndepliniri ale unei obscure sarcini pretinzând devieri revoltate. Iată: „Mama devine un mare simbol

central - termenul generic pentru un anumit tip de feminitate, în acelaşi timp posesivă şi ocrotitoare, protectoare. *Ca şi viaţa însăşi!*" (s.m.). Vorbeam cândva de sentimentul *matriotic* (la Goga) impus de apartenenţa la un spaţiu, la o limbă, la o tradiţie. Acesta e regăsibil şi la Rebreanu şi acţionează firesc şi implacabil - „ca viaţa însăşi"; dispărut, condamnă la singurătate absolută şi sterilitate. „Fiul Mamei" („blestem" cu care se luptă generaţii de bărbaţi - născuţi din femeie şi opuşi ei, o opoziţie pe care genetica, apăsând asupra structurii duale a individului, o anulează) nu caută fără încetare imaginea ocultată a tatălui „încercând să-i confere sensul înalt pe care feminitatea i-l retrăsese", fiindcă naşterea însăşi e *ambigenă* şi îl conţine şi perpetuează, în doze misterioase, pe tată. *Eroul* nu e nicidecum un ideal. „Lumea bărbaţilor" - frontul, politica, ambele aberante din punctul de vedere al naturii, excese ale umanului pervertit de propriile oglindiri identitare - e departe de a fi cea căutată, mai ales în cazul lui Rebreanu, în relaţii nu tocmai armonioase cu niciunul dintre ele. În *Pădurea spânzuraţilor* nu cred că poate fi identificată desprinderea de mamă. Seninătatea finală, repet, acceptă soarta androgină şi solitară, *moartea*, *natura*. Tatăl a fost căutat - se poate spune - în calitatea de cetăţean, cea *socială*, de român, cea *naţională*, şi e pierdut în cea *umană* - acolo „eroul" dispare! Vibrează la celălalt ca variantă a propriului destin. Revine la modalitatea liminară, de tip matern, cu lumea, părăsind-o pe cea *secundă*, de tip patern (vezi G. Mendel, citat de Maliţa). Iese din cercul strâmt al masculinităţii „tradiţionale" (autoritate, asprime, cenzură a afectivităţii, inflexiune, supunere la legi inventate pentru a crea iluzia stăpânirii realului etc.) şi revine în cercul generos şi tragic al feminităţii, împăcând antinomiile în calea spre androginul arhetipal. Iese, cum bine observă Maliţa, din comportamentul *învăţat*, patern, şi revine la comportamentul înnăscut, matern. Nu-şi mai „dă

determinaţii”, ci le descoperă şi urmează pe cele fireşti, în ignorarea sloganurilor trecătoarelor organizări masculine ale lumii. Reconcilierea lăuntrică autentică este tentată abia când personajul accede la „*omenescul* adânc îngropat în fiinţa” sa.

Deşi Liviu Maliţa spune răspicat: „Adevărata identificare, reală, intervenită la capătul unor dramatice experienţe iniţiatice, nu mai este unilaterală; ea înglobează într-o unitate şi sinteză veritabile atât figura tatălui, cât şi pe cea a mamei”, vede aici, cu stranie încăpăţânare, tot tatăl, chiar dacă, de data aceasta, divin. Destinul christic nu este cel menit de Tată, ci de sinteza dintre acesta şi Sophia. Adam însuşi a fost, la ivirea sa, androgin, numele lui desemnând *Omul* ca unitate a două valenţe încă armonice. Iar Fiul Omului are, limpede, sensul de fiu al mamei şi tatălui, deopotrivă, al unei *sinteze* pe care o va căuta până la moarte. Tot aşa, consacrat morţii, Apostol Bologa nu se întoarce „pentru totdeauna în lumea bărbaţilor”, de vreme ce Mama şi Moartea se confundă, şi el se pregăteşte pentru întâlnirea cu spiritul/Sophia.

În *Ciuleandra*, de asemenea, mi-e greu să văd o ratare a identificării cu tatăl. De altfel, Maliţa scrie: „Ambivalenţa personalităţii paterne, de om liber şi sigur pe sine, minat însă de o spaimă metafizică, se răsfrânge nefast asupra relaţiei cu fiul”. Ambivalenţa este dată de spaima metafizică moştenită de la mama/soţia moartă. În sarcină dublă, tatăl cel „trufaş” alege faţa masculină, impune legi şi reguli străine fiului şi îl pierde. Nu întâmplător, intermediar este rădăcina cea îndepărtată cu forţa de firea ei naturală, „ucisă” în ipostaza Madeleine şi scoasă în calea fiului deja moartă, opacă, incapabilă de oglindiri. Identificarea cu Mama e ratată, în sensul de reconciliere lăuntrică. Imixtiunea brutală a tatălui în destinul fiului îl îndepărtează pe acesta din urmă de *propria singurătate*, pe care confruntarea cu mama şi cu moartea intravitală ţi-o poate furniza. Însoţirea e

masculină, ea amăgeşte, pune în primejdie eul. Paradoxal, ocrotirea maternă e cea care-ţi sugerează singurătatea funciară şi te face responsabil. Alungarea din rai e feminină, e o *naştere*. Ciuleandra, dansul, e mişcarea ritmată a celui „bolnav de moarte”.

Cât despre *Ion,* descrierea lui Călinescu rămâne valabilă. Pe de altă parte, Ion Simuţ vede perfect nocivitatea „legităţilor” masculine cărora Ion le este victimă fără frunte şi, chiar, fără personalitate: „Deasupra tragediei ţărăneşti [...] se situează conflictul a două misionarisme - unul religios (al preotului), altul laic-social (al învăţătorului), la fel de vinovate în interesele lor ofensive şi partizane. [...] La mijloc stă Ion”. Mai mult, „glasurile” (al pământului şi al iubirii) vin din afară, sunt obiecte asupra cărora se fixează excesiv un subiect îndoielnic, dezarmat interior, fără comandamente lăuntrice. Bine observă Maliţa, Ion şi Titu sunt structuri deviate, retrase în iubirea pentru obiect. Rătăciţi nu de tată, ci de sinteza androgină care le-ar fi putut conduce deopotrivă *fapta* şi *îndoiala*. În relaţia cu Pământul, Ion are, în descrierea rebreniană, momente în care intuieşte forţa naturii, se simte parte a ei - dobândeşte, temporar, ocrotirea maternă care te face învingător şi te deschide morţii intravitale, deopotrivă.

Ar mai fi de vorbit despre scrisorile lui Rebreanu către Fanny în care Maliţa identifică exact unirea mistică şi „contopirea celor două entităţi în fiinţa completă, alchimică, a androginului”; despre *cel* care iubeşte, de neconceput fără *cea* care iubeşte, ambele părţi *active* în relaţie, deşi cu unelte specifice; despre falsa idee a „autointerdicţiei estetismului” la Rebreanu, geamănă cu „anticalofilia” camilpetresciană, şi primejdiile unei delimitări pripite a discursului literar masculin de cel feminin; despre androginie cu argumente extrase din *Adam şi Eva*; despre iubire şi moarte şi înfăţişările lor feminine; despre o secvenţă profund discutabilă precum:

„*Bărbatul*, simbol al energiei afirmative şi al pozitivităţii vitale, este cel care creează; el se impune lumii prin conştiinţa sa şi tot el posedă energia spirituală care să susţină cuplul. *Femeia*, în schimb, există şi este impusă de lume. Cel care aspiră, caută şi se sacrifică (în mod conştient) este bărbatul pentru că, fiziologic, el este elementul activ, dinamic; elementul feminin răspunde, primeşte şi îmbrăţişează”. Veritabil ghem de prejudecăţi şi contradicţii, contrazis de ştiinţa fiziologiei însăşi (cam de trei sferturi de veac, de când ovulaţia s-a dovedit a fi un proces autonom), plus o doză surprinzătoare de misoginism; despre sinonimia triplă luciditate-moarte-feminitate; despre „căruţa cu catrafuse” şi aproape ratarea unei metafore excepţionale; despre *amalgamul* credinţei rebreniene prea uşor expediat la „îndoielnic”; despre ciudata prejudecată că un scriitor trebuie să scrie mereu ca un scriitor, indiferent ce însemnare domestică face şi o la fel de ciudată ierarhizare a lucrurilor importante în viaţa unui om. Până şi prăpăstiosul Camil Petrescu ştia că e aberant să-ţi propui păstrarea ştachetei la perpetue înălţimi abstracte!

Am remarcat şi armonia perfectă a trimiterilor bibliografice. Maliţa ştie să citească şi să utilizeze cu fineţe şi firesc ceea ce convine propriului demers. *Alt Rebreanul* lui Maliţa e unul cu care „se plătie” să intri în vorbă.

Vezi şi *Eu, scriitorul. Condiţia omului de litere în Ardeal între cele două războaie*, 1997; *Nicolae Breban, monografie*, 2001.

Tinereţea lui Manolescu. Mă apropii de *Literatura română postbelică* (3 vol., 2001) mânată de curiozitate şi cu o oarecare sfială. Ştiu, ca toată lumea, că NICOLAE MANOLESCU a refuzat decenii în şir să-şi adune cronicile în volum, ţinând la unicitatea de gest şi atitudine. De ce o face acum? De ce a „cedat”? Să fie de vină o anume vârstă, care te sileşte la punerea în ordine a „cămării”, aşa încât degustarea în posteritate să fie mai puţin măsluită de

înţelegeri deviate, grăbite ale ingredientelor proprii şi irepetabile? Nu ştiu. Oricum, subtilul - „Lista lui Manolescu” -, deşi îl pot bănui oricum glumeţ-parafrastic, cu trimiteri la Bloom ori chiar la Schindler, ironic, autoironic, comercial, monden, numai serios nu, atrage şi el şi îmi impune precauţii. Îmi las pantofii la intrare - în prima listă rotundă a unei jumătăţi de veac nu se cade să duci cu tine noroaiele cotidienităţii.

Mai ştiu, iarăşi ca multă lume, că, ani la rând, cronica lui Manolescu mi-a fost tabiet săptămânal, punct de reper. În cenuşiu, era să zic. Dar, nu. Ştiam atunci şi ştiu acum şi mai bine - privilegiul distanţei în timp - că nu călăuză în teritoriul lecturii căutam şi nici măcar confirmare a unei opinii. Manolescu, îmi dau seama azi, scria arareori primul despre o carte. Cronicile sale erau replici venite în chiar momentul în care putea să conchidă, sobru, decis, aulic, că aşa *pare* să fie şi nu altminteri cartea sau autorul. Am citit şi mi-au plăcut nenumărate cărţi despre care Manolescu n-a scris un rând, n-am citit niciodată o carte doar fiindcă m-a incitat cronica lui Manolescu. Dar era formidabil că această cronică *era* acolo săptămână de săptămână. Ajutat şi de zodii, tânărul Manolescu a intrat în literatură cu aplomb senioral. Colaborarea cu Dumitru Micu (în '65, la 26 de ani!) îi dădea, atunci, o credibilitate nepusă la îndoială. Nici nu cred că, studentă fiind, am ştiut că Manolescu era cu exact (căci născut în 27 noiembrie, ca şi mine) opt ani mai bătrân. *Lecturi infidele, Metamorfozele poeziei, Contradicţia lui Maiorescu,* intrate în lista bibliografică obligatorie, îl clasicizaseră. Autoritatea îi era indiscutabilă… Era vocea oficială, şi încă o voce cu fraza curată şi elegantă pe care o puteai asculta de bună voie, ba chiar cu delicii de lectură. Cronicarul şi autorul de cărţi au lucrat de la început într-un parteneriat extrem de profitabil. Se recomandau reciproc. Cronica era a celui învăţat la şcoală, deci gata canonizat. Cărţile erau ispititoare căci erau ale celui prezent, dezinvolt şi

neobosit, în zonele fierbinţi ale lecturii la zi. Inteligent, flexibil, cu morgă, dar şi mereu tânăr, fiindcă profesor cu vocaţie, adică unul care nu se lasă uşor depăşit de generaţiile succesive de studenţi (încremeniţi, aceştia, într-o stranie şi perpetuă adolescenţă)...

Cu toate astea în minte şi cu altele asemenea, am luat în mână cele trei volume.

La prima vedere. Ziceam, deunăzi, într-o împrejurare fără însemnătate, că aş vrea să apară cărţi bune pe hârtie „ediţii”, ca să fie ieftine şi la îndemâna celor încă dornici să citească măcar în haltele călătoriei internetice. M-am răzgândit. Nu ştiu cât de ieftină e cartea, însă de arătat nu arată bine deloc. Pagina cenuşie cu litera măruntă şi înghesuită arată a foaie tipărită în ilegalitate, nicidecum a eveniment literar. Nota asupra ediţiei, evident ne-revăzută de autor, îţi aruncă în faţă, la începutul fiecăruia dintre cele trei volume, o neruşinată virgulă între subiect şi predicat, căreia îi răspund în ecou nenumărate altele în volume. Greşeli de culegere şi neglijenţe de corectură apar aproape pagină de pagină, unele grosolane şi cerând eforturi de înţelegere („mai are” în loc de „de mai mare”, „cunoştinţă” pentru „cunoaştere” etc.). Deşi cărţile neîngrijit tipărite sunt în vogă pe tarabe şi am destule întâmplări nefericite în experienţa mea de editor, parcă o asemenea doză n-am mai întâlnit de mult. Trec rapid în revistă cronologia (criteriul ales, în cele din urmă, de autor pentru a-şi ordona cronici dintre 1962 şi 1993). Aflu din volumul trei că Al. Călinescu, pe care-l crezusem cam de-un leat cu mine, născut fiind în '45, e dintr-o generaţie cu Edgar Papu şi Cioculescu. O scăpare, desigur. Număr alte scăpări, absenţe, deja pregătită să caut nod în papură. Mă gândesc cum să strecor observaţia că, oricât de severă aş fi cu trecerea prin sită, nu-mi ies la socoteală, pentru o jumătate de secol de literatură română, doar 9 poete, o prozatoare şi două femei critic literar, dintre care una numărată, bănuiesc, conjunctural. Zic „s-o strecor”, căci

Nicolae Manolescu se recunoaşte, în prefaţă, de acord cu Ion Simuţ, iar acesta, în *Familia* cu pricina, îşi face cruce scuipând în sân când vorbeşte despre postmodernism, multiculturalism, relativism şi feminism: *„Din fericire* [s.m.!], la noi, deocamdată aceste fenomene culturale nu se manifestă într-o formă ofensivă”. Dincolo de observaţia aceasta, care ar merita o discuţie detaliată, chiar cu riscul de a fi acuzată că-mi scot la iveală „căpşorul [neapărat diminutivat!] de feministă” (cum comentează ironic şi superior „cronicarul” din *„România literară”* o dezbatere din *„Steaua*” despre feminin şi masculin), sunt gata să cântăresc şi alte prezenţe şi absenţe ale listei. Căci o iau în serios, cum m-am obişnuit să iau în serios tot ce e semnat de Nicolae Manolescu (în vremea din urmă, frumoasele tableteeditorial din aceeaşi *„Românie literară*”). Îmi fac însemnări, formulez, laud, atac. Însă îmi cade în mână *Luceafărul* şi citesc interviul cu autorul „Listei”. Aici intervine…

A doua vedere. Întrebat, Nicolae Manolescu răspunde: „trebuie să recunosc, n-am făcut-o [lista] scrupulos”, ideea volumelor a fost a altora, lista are „relevanţă valorică relativă”, au fost scrise/reţinute zece cronici despre un autor care nu merită, iar autori buni au rămas pe dinafară, „este şi un element de hazard în toată această poveste”… Toată cronica mea se clatină din temelii. În acelaşi interviu, „Rolul criticii acesta este: de a ordona. Prin criterii, prin selecţie, prin listă, prin canon”, iar „singurul criteriu cu adevărat valabil, fundamental în orice canon literar, artistic este criteriul estetic”, însă lista de faţă e „de selecţie, totuşi *nu exclusiv* estetică, pentru că nu se poate”.

Ies din perplexitate când înţeleg că subtitlul de trei ori repetat e un simplu ambalaj - ingenios, nu-i vorbă! - de pus în seama editorului. Aşadar, las deoparte toată „cearta” despre prezenţe şi absenţe şi citesc *povestea* în tot hazardul ei fermecător.

Mă întorc la interviu şi reţin lucruri în care-l recunosc pe Manolescu dintotdeauna - un Manolescu singular, dar care iese de sub eticheta singurătăţii dictatoriale („Ar fi groaznic dacă literatura s-ar face din opinii unice”), pe care contemporanii i-au aplicat-o din lenea de a gândi flexibil, maleabil, viu despre lumea (literară) din jur. Aşadar: „Niciun critic nu face canonul. Îl facem cumva toţi, împreună, chiar dacă aparent nu ne înţelegem”; „Orice activitate critică este o activitate la două mâini, o activitate de colaborare, de cooperare, o formă de cordialitate”; „Niciodată nu vom prevedea ce şi cum se va scrie mâine”; „Singura modalitate de a-ţi onora până la capăt profesia de critic este aceea de a încerca să-i înţelegi pe cei care sunt din ce în ce mai diferiţi de tine” şi, în fine, „Nu se poate face critică literară fără plăcerea de a citi cărţi”. Pentru o

A treia vedere, aleg abordarea fragmentară. Simple fişe de lectură în încercarea de a răspunde la întrebarea „Cum scrie/scria Manolescu?”

Scurta privire istorică asupra canonului, din Prefaţă, e de un bun simţ desăvârşit: „Am făcut canon cam în felul în care moliereścul Monsieur Jourdain făcea proză: fără să vrea. Nici nu se poate altfel. Nu-ţi propui să schimbi canonul. Bătăliile canonice nu se planifică. Ele ţine de viaţa spontană şi imprevizibilă a literaturii”. De firesc. În spaţiul literaturii, oricât de polemice (războinice, etimologic) ar fi discuţiile, ele *reformează,* nu *revoluţionează.* E vorba mai ales de forme noi, rareori de întoarceri înapoi ori pe dos. Căci cultura are nevoie de *trecut,* de tot trecutul. E felul ei de a-şi procura un viitor. Oricât de nescrupuloasă ori de hazardată, selecţia lui Manolescu nu lasă pe dinafară, din motive extraliterare, nume mari (unele îşi datorează mărimea şi alegerii lui). E meritul ei incontestabil.

De la primele cronici, Nicolae Manolescu s-a situat pe podiumul catedrei, de la înălţimea cuvenită a căreia a corectat „extemporale” - cu ochii pe fiecare în parte,

rareori pe tot, cu răbdarea de a descoperi drumul, calea, ţinta fiecărui autor, chiar dacă nu despre premianţi era vorba, criteriile de evaluare şi perspectiva fiind cumva de la sine înţelese. Cronica literară are, prin definiţie, efemeritatea şi spontaneitatea „extemporalului” - ieşită din curgerea timpului, dă o notă - argumentată, expresivă, atentă, dar niciodată definitivă. Are încredere în ascultările care vor mai veni şi lasă „încheierea mediei” pentru istoria literaturii - aceea, ea, va fi sinteză, precizează criticul. De aceea, lucru straniu, cronicile sunt rareori citabile pe secvenţe, ele nu se grăbesc să rotunjească verdicte, deşi nu ocolesc încurajările cu superlative ale clipei: „excepţional”, „cel mai”. Când cauţi ceva de decupat, dacă „sinteza”, situarea panoramică te interesează, găseşti în cronica lui Manolescu un citat numai bun din Eugen Simion; dacă portretul expresiv îl vrei, îl găseşti în acelaşi loc - cronica lui Manolescu -, într-un citat din Gheorghe Grigurcu (cei doi, de altminteri, poate cel mai adesea citaţi în cronici).

Profesorul-cronicar e tăios ca Maiorescu, dar şi nestăpânit şi capricios ca G. Călinescu, la distanţă egală şi personalizată de amândoi, în vreme ce în sinea sa visează lovinescian mutaţii cu care a ştiut el însuşi să ţină mereu pasul.

„Datarea”, într-un sens deloc peiorativ, a aserţiunilor are ca urmare o predilecţie anume pentru *mişcări.* Poemele, de pildă, sunt mereu concrete, au „capete”, pot fi măsurate. De altminteri, aplecarea spre măsurători şi înregistrări matematice ale mobilităţii e aproape un tic şi ţine, observaţia o făcuse George Ivaşcu, de vocaţia de critic, de om al ordinii. Geo Bogza, „se plimbă cu mari mijloace de locomoţie critică pe apele unei imaginaţii superbe”, Maria Banuş are o formulă care „indică bine imaginea arcului de cerc pe care ea s-a mişcat”. Interpretarea nu respectă reguli şi canoane, formulările sunt, aş zice, oculte şi de aceea rezistente în timp, tocmai

prin imprecizie şi deschidere. În cronica la *Athanor*, „ca să ajungă la aceste versuri simple şi aparent clare, era nevoie [...] Nu ştim şi nu vrem să ştim”; la Dimitrie Stelaru, „în adâncul poemelor răsună ţipăt de corbi şi vaierul unor fiinţe nevăzute” - aşa se încheie cronica.

În cronici, îşi explică sieşi, are unele îndoieli, urmăreşte superbele spectacole lexicale, îşi asumă rolul de iscoadă - „s-ar putea să...” Prospectează terenul, pune borne - concrete, recognoscibile şi *frumoase -,* în frumuseţea lapidară stând adesea secretul valabilităţii prelungi a verdictelor manolesciene. Din când în când, reconstituie trasee în paralel cu propriile lecturi, prilej de mărturisit cu o francheţe admirabilă cât de mult ţine la regulile jocului - vezi cazul lui Doinaş, atât de surd la observaţiile asidue şi conştiincioase ale criticului. Alteori amână cronica, aşteaptă în tăcere să i se limpezească atitudinea - vezi cazul lui Caraion. Când e vorba despre poete, nu-şi părăseşte niciodată prejudecăţile: „Femeile nu ies, în general, în lirică, din confesiune, două fiind atitudinile obişnuite, corespunzând vârstelor fundamentale: este o poezie a senzaţiei, în care se exprimă adolescenţa, şi una sentimentală, a maternităţii...”. Poemele lui Florin Iaru au un „substrat sexual atroce”, un „viu instinct sexual”, admirate fără reţineri în *Zile de viol* ori în *Trăiască ritmul* („excepţională bucată”, notează criticul în paranteză mustăcind vizibil de plăcere). Când Maria Banuş imaginează un exact la fel de pur şi simplu obiect al instinctului sexual - un bărbat frumos, cu frunte-ngustă, fără idei şi cu dinţi vicleni, dovedeşte o „înclinaţie ciudată”...

Cronica e *datorie,* criticul nu e niciodată „zguduit”. Atitudinea sa are mereu ceva „ulterior şi educat”. Ca poezia lui Mircea Ivănescu. Hazardul lecturii e rarisim, nu şi plăcerea ei. Emoţia e recunoscută doar în cazuri excepţionale - vezi paginile despre Nichita Stănescu.

Polemizează rar. Dezacordul său vine după o suită de

acorduri care-l fac să pălească. Întrebările retorice sunt folosite ca relansatori textuali, ca repere în planul lecţiei - aproape le pot imagina transcrise pe tablă. Cronica nu-şi propune să schimbe accente ori perspective, ci să rostească schema provizorie de citit cartea sau autorul. Nevoia de iluzii a criticului e descrisă deschis - el are nevoie de un instrumentar aparent imuabil. Din ea, din această nevoie, decurge şi independenţa frivolă, expresivă şi autoritară faţă în faţă cu textul.

Comparaţia, mereu şocantă şi cumva absconsă, ambiguă, ţine locul evaluării. La Ioan Alexandru, de pildă, „cele peste două sute cincizeci de poezii se înşiră într-un lung monom, ca al cămilelor în deşert...” Algebric ori argotic, monomul lasă fraza critică suspendată...

Am consumat spaţiul cronicii şi n-am spus nimic despre cronicile la proza românească - descriptive (vădind o plăcere nestăpânită de a povesti), elegante, consistente, şi nici despre cele la critică şi eseu. Manolescu însuşi realizează ciudăţenia de a scrie despre o carte în care se scrie despre alte cărţi. O lectură la pătrat ori la cub, pledând indirect în favoarea ideii că „dacă n-ar exista critică literară, o spun fără niciun orgoliu stupid, n-ar exista literatură”. De altminteri, e de recunoscut că, în maniere paralele şi întrepătrunse, cronicile lui Manolescu şi marile sale cărţi sunt orgolioase mărturii ale existenţei literaturii române.

Vezi şi *Istoria critică a literaturii române*, 1990, 1997; *Poeţi romantici*, 1999; *Cititul şi scrisul*, 2002.

„Lumile” Luceafărului. Cartea cercetătoarei clujene RODICA MARIAN (*„Lumile” Luceafărului - o reinterpretare a poemului eminescian*, 1999) acoperă 500 de pagini cu ispite multe în text şi subtext, aşa încât o cronică nu le poate cuprinde nicidecum pe toate ori măcar pe cele mai importante. Urmată de *Dicţionarul „Luceafărului”* (Rodica Marian, Felicia Şerban, *Dicţionarul Luceafărului eminescian,* 2000), cartea mă scuteşte (?) de

încropirea unei cronici propriu-zise. Rândurile ce urmează vor fi, aşadar, o semnalare binemeritată a două cărţi de excepţie. Dicţionarul - „prima lucrare de lexicografie consacrată unei singure opere poetice româneşti, şi anume unui «arhi-text» - text poetic integral, constituit din forma definitivă, versiuni şi variante” - este dovada incontestabilă că adevărata ediţie critică a operei eminesciene e departe de a fi încheiată. Instrumentul de lucru oferit de cele peste 300 de pagini pentru *un singur poem eminescian* par o demonstraţie mai mult decât convingătoare că visul lui Noica de a vedea editate *integral* caietele eminesciene nu era capriciul unui îndrăgostit de o anume operă, ci proiectul lucid al unei conştiinţe, al unui cunoscător. Lucrarea celor două cercetătoare nu lasă nimic pe dinafară. Capitolul *Geneza Luceafărului* schiţează un scurt istoric, descrie relaţiile dintre basmul versificat şi poem, enumeră versiunile manuscrise autonome. E rezumată valoarea filosofico-poetică a formei genuine faţă în faţă cu variantele. Cititorului îi sunt explicate conceptul poetic de *text integral* şi *lectură tematică,* principiile de redactare şi dificultăţile surmontate. Dicţionarul propriu-zis cuprinde toate cuvintele interesante din punct de vedere semantic - aşadar substantivele, verbele, adjectivele şi adverbele, dar nu prepoziţiile, conjuncţiile, adjectivele relative, articolele. Pentru fiecare sens şi subsens, propriu sau figurat, sunt redate citate exhaustive din poem şi din variante. O sută de pagini sunt reproducerea în paralel a versiunilor A (1880-1881), B (1881), C (10 aprilie 1882), D (28 octombrie 1882), E (textul poemului definitiv publicat în *Almanahul România jună,* apoi în *„Convorbiri literare”,* aprilie, 1883) şi F (textul din ediţia Maiorescu, decembrie 1883). „Transformările, prefacerile spontane şi revenirile la forme anterioare” sunt, abia acum, un spectacol total, cu sugestii nesfârşite de reinterpretări şi remanieri ale unor enunţuri exegetice contrazise, iată, de textul integral. Înţeleg acum de ce reinterpretarea poemului în *„Lumile”*

Luceafărului se întinde pe 500 de pagini. Nu diluare, nu amănunţire excesivă, nu analiză în detrimentul sintezei, ci, pur şi simplu, exploatare a unui nou instrument - dicţionarul textului integral. În cazul unui laborator de combustii profunde şi mereu reluate şi al unui poet care nu a avut şansa de a veghea la (re)editarea operei sale, luarea în seamă a textului integral e mai mult decât obligatorie. Pornind dinspre *cuvinte,* cu biografia lor încărcată şi înrudiri mereu surprinzătoare, Rodica Marian cartografiază „lumile" Luceafărului cu un instrumentar complet, doar ei la îndemână până astăzi. Ca urmare, polemicile discrete, elegante, argumentate cu locurile comune ale exegezei premergătoare sunt perfect legitime. Invitaţia la re-lectură nu e doar insistentă, ci şi de o competenţă, azi, neegalată. Întrebat de un prieten, într-o convorbire cu miez şi arţag, în ce ar trebui să creadă omul, Chesterton se eschiva, aparent, de la răspuns, promiţând s-o facă într-o carte, dată fiind vastitatea provocării. Simt impulsul de a-l imita. Despre *„Lumile" Luceafărului* nu se poate scrie decât printr-o carte de răspuns! Mă mulţumesc, deocamdată, cu mărturisirea a două încântări. Secondată îndeaproape de toate sugestiile textului integral, Rodica Marian propune o nouă interpretare a relaţiei dintre cele trei „personaje" - Hyperion, Cătălina, Cătălin - şi a evoluţiei lor în poem. Dualitatea lor e demonstrată în pagini greu de contrazis. Într-o carte apărută deodată cu *„Lumile..."* (*Limba - stăpâna noastră. Încercare asupra feminităţii limbii române),* genosanalizam succint *Luceafărul* (interpretam, adică, textura şi versura pornind de la genul substantivelor) şi ajungeam la o încheiere asemănătoare. Metafora androginiei, întemeiată pe verva seminală a ambigenului, îi arăta pe cei doi (trei) ne-întregi la început, dobândind întregirea o dată cu aspiraţia pătimaşă, cu „dorul nemărginit". Luceafărul a exaltat, a trezit partea sa muritoare, diurnă. Cătălina a câştigat „visul de luceferi", nocturn. Deşi despărţiţi,

amândoi ies din poveste „mai” împliniţi. „Androginizaţi”. Alchimia dorinţei a funcţionat. Povestea propriu-zisă se petrece prin fluxuri şi refluxuri, prin valenţe de sex opus. Fata de împărat vine în întâmpinarea luceafărului cu *pasul, dorul, sufletul, trupul, surâsul, visul,* a *pieptului* meu coarde, cu *ochii* mari şi grei. În „umbra negrului *castel”,* în *luminişul* oglinzii. El, Luceafărul, coboară din *ceruri,* din *sferă,* din a chaosului *văi*, „alunecând pe-o rază”. Din recile-i scântei ţese „o mreajă de văpaie”. Are *umere* (!), îi cresc *aripe.* Contaminarea reciprocă e comentată atent de Rodica Marian, *dualitatea* fiind esenţialul. Nu unitatea celor două contrarii nete şi destinate era ţinta poemului, ci recuperarea *dublului interior.* Ea dobândeşte *„orizon* nemărginit”, „nopţi cu un *farmec sfânt”, „vis* de luceferi”, *dor.* El câştigă *tremurul* şi ieşirea, chiar temporară, din adâncul „asemenea uitării celei oarbe”. Câştigă amintirea. Rămân marcaţi de revelarea *androginităţii* ca ideal. Cu alte argumente şi cu altă cadenţă, dar tot de la *cuvinte* plecând, Rodica Marian ajunge la o interpretare perfect înrudită pe care am descoperit-o, cum spuneam, cu încântarea unei confirmări. La fel de bogată mi s-a părut, şi iarăşi înrudită, interpretarea sensurilor *morţii* la Eminescu. Am găsit în *„Lumile...”,* dar şi în *Dicţionar...* noi argumente pentru ceea ce spuneam în *Ştiinţa morţii:* înfăţişările morţii sunt de o varietate vecină cu obsesia, ele depăşind viziunea romantică, a morţii celuilalt, gata să atingă stadiul morţii intravitale, al morţii asumate printr-o veritabilă reformă.

Fireşte, oricât de plăcute mi-ar fi, nu aceste coincidenţe garantează valoarea celor două cărţi. Contrarietăţile pe care le pot stârni sunt la fel de incitante şi fertile. Dincolo de orice îndoială, instrumentele puse la îndemâna cercetătorilor fac imposibilă complacerea în interpretarea comodă doar a variantei Maiorescu. Textul integral al *Luceafărului* aşteaptă şi alte lecturi proaspete, în dialog fertil cu lectura Rodicăi Marian.

Vezi şi *Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu* şi *Hermeneutica sensului. Eminescu şi Blaga*, ambele apărute în 2003.

„Arta de a spurca frumos”. Scriitor din familia atât de cuprinzătoare şi rezistentă a „Echinoxului”, ŞTEFAN MELANCU a debutat editorial cu poezie (*Elegii întâmplătoare*, 1995), a scris apoi un eseu despre paradigmele romantice, *Eminescu şi Novalis* (1999), şi a semnat câteva traduceri din franceză. *Apocalipsa cuvântului. Pamfletul arghezian* (2001) este teza de doctorat a autorului (conducător, V. Fanache, specialistul în Caragiale şi Bacovia). În cuvântul înainte, Nicolae Balotă evocă propriile explorări în teritoriul arghezian, cu accente pe discursul pamfletarului - cel care „rupe” temperanţa şi măsura, în răspăr cu înţelepciunea cumpănită a moralistului -, şi defineşte „arta de a spurca frumos”, cu stilul zgomotului şi al furiei, cu „nebunia” cuvintelor ce o iau razna, încântat că un tânăr cercetător şi-a propus apropierea pe mai multe căi posibile - stilistică, retorică, tematologică, dinspre imaginar şi în contextul general al istoriei literare - de o zonă a operei argheziene pe cât de gustată, pe atât de ocolită de cercetările monografice. Cuvântul înainte e şi un excelent *rezumat* al lucrării, în sensul că o descrie dinăuntru, pas cu pas, marcând noutăţile de analiză şi aşezând-o în „biblioteca critică Arghezi” la locul ce i se cuvine. Autorul însuşi procedează la fel de metodic. Introducerea apasă pe valoarea prozei argheziene în cadrul operei acestuia şi în literatura română, pentru a scoate de la început din marginalitate pamfletul. Preliminariile propun o dublă incursiune istorică: una în accepţiunile termenului, discutat şi discutabil încă de la etimologie, alta în cea a genului aparţinător modului satiric de abordare a lumii. *Formă retorică a sarcasmului, gen ideologic, gen literar, produs mediator* între oral şi scriptic, i se subliniază de la începuturi „eleganţa formală şi capacitatea de a doza şi

varia invectiva.” Apariţia pamfletului literar e legată de „o anume democratizare a spiritului literar modern”, de existenţa unei „societăţi bine ierarhizate, cu principii de drept individual şi colectiv riguros fundamentate.” La noi e socotit un precursor important Radu Ionescu, publicist convins că „unde nu este polemică, acolo nu este libertate, nu este cultură”, dar Caragiale dă adevărata măsură a spiritului critic românesc: „Spiritul critic modern capătă la noi o consistenţă aparte în satira şi pamfletul lui Caragiale, scriitorul cel mai lucid şi [mai] caustic al epocii sale. Contemporan cu Eminescu, Caragiale depăşeşte oarecum faza înflăcărată şi dezlănţuită a spiritului eminescian, luându-şi ca principale repere, în invectiva sa, zeflemeaua, râsul opus caricaturalului şi grotescului, detaşarea superioară faţă de limbuţia golită de orice sens, hohotul savuros faţă de degradarea valorilor...” Trecând în revistă scriitorii români autori de pamflete, Ştefan Melancu pregăteşte atent aplecarea asupra lui Arghezi, cu o grijă remarcabilă de a număra tot ce s-a făcut până la el pentru a nu-i exagera meritele, dar mai ales pentru a-l descrie cu cele mai bune instrumente. O paranteză teoretică distinge între *satiră*, *polemică* şi *pamflet*, definind nuanţat genul proxim şi diferenţa specifică. Dacă cele trei ilustrează deopotrivă o *relaţie de confruntare*, în numele unui adevăr şi al unor principii prestabilite, specifică pentru pamflet e situarea în imediat, „subliniind *acum* şi la modul imperativ clacarea unui sistem de valori.” De aici virulenţa sa şi aproape intoleranţa.

Capitolul secund al cărţii, *Universul pamfletar,* analizează câteva dintre ţintele şi armele pamfletarului Arghezi, simpla transcriere a sintagmelor argheziene alese drept titlu vorbind de la sine: *„O să mă resemnez...”, „Degenerăm...”, „Biserica aceasta căzută...”, „Cu putregaiul în sân...”, „Omul realităţilor...”, „Caragiale al nostru şi al satirei...”, „La temperatura de sinceritate a violenţei...”, „Vorbeşte dascălul de morală...”.* Ultimul

capitol, *Apocalipsa cuvântului* (*Demiurgia verbală, Avatarurile negaţiei, Banchetul metaforei, Imaginarul pamfletar*), amănunţeşte, gardat de bibliografia pedant parcursă, *miracolul* cuvântului arghezian, încercând să aducă argumente noi pentru susţinerea unor afirmaţii de genul celei semnate de un Pompiliu Constantinescu despre „geniul verbal uluitor al artistului, care răsuceşte cuvântul pe un strung de faur minunat şi dă înţelesuri şi nuanţe noi.” Oarecum nesatisfăcut de aburul metaforic în care se păstrează comentariile asupra cuvântului arghezian, Melancu trimite la studiul ceva mai „concret” al lui Marc Angenot despre discursul pamfletar în literatura franceză. E de recunoscut însă că „puterea cuvintelor”, „aura sacrală”, „taina”, profetismul nu sunt mult mai exacte şi că, deocamdată, Valéry are dreptate: „În zadar numeri paşii zeiţei...” Arghezi însuşi, de asemenea, are dreptate: „...cine însă îndrăzneşte să facă literatură trebuie să se obrăznicească până la artă, căci într-altfel zbiară...” Chiar dacă adevărul spuselor lor nu ţine loc nicidecum, din fericire, de reţetă. Ştefan Melancu probează încă o dată, atent la detalii, dar fiindu-i la îndemână şi privirea panoramică, vizând sinteza, că Arghezi se „obrăznicea” de îndată ce lua condeiul în mână. Cercetarea sa stă ea însăşi la porţile artei şi ocoleşte abil notele false. Studiul lui Melancu reuşeşte o izbândă demnă de toată atenţia: nu se mulţumeşte să-şi mărunţească subiectul într-o descriere îngustă, ci înaintează privind mereu în stânga şi în dreapta, în faţă şi în spate, Arghezi şi arta pamfletarului devenind nucleul unei radiografii deopotrivă literare şi sociologice, cu fine inserţii de psihologie şi metafizică, pamfletul propunându-se, în interpretarea sa, ca semnalment al umanului.

Despre* Mioriţa*, cu cărţile pe masă. În *Mioriţa - o hermeneutică ontologică* (2002), ŞTEFANIA MINCU îşi propune să atace, polemic, două chestiuni: pe de-o parte, întârzierea prelungă a exegezei într-o zonă oarecum

învechită a instrumentelor de lucru şi, pe de altă parte, împotmolirea într-o înţelegere grăbită, superficială şi păguboasă a „mioriticului”, acutizată mai ales în ultimele decenii. În cultura de stradă, i-aş zice. „În ce priveşte primul motiv menţionat - anume ce statut i se mai rezervă astăzi *Mioriţei* în mentalitatea generală a românilor - se constată, mai ales în ultimul timp, de câteva decenii sau poate mai mult, un fel de inapetenţă mergând până la rezistenţa nevrotică sau până la refuzul a ceea ce această creaţie folclorică semnifică, în ciuda conştiinţei istorice că ea ar fi - totuşi! - creaţia cea mai reprezentativă a spaţiului românesc, de o venerabilă străvechime etc. Ar fi inutil să cităm, într-atât sunt de frecvente menţiunile cu conotaţii peiorative sau negative pe care le cumulează, de o bucată de timp încoace, «mioriticul»sau «mioritismul». A fi mioritic a ajuns să însemne, în mentalitatea celor mai mulţi dintre cei ce ocupă spaţiile comunicării cotidiene, nu numai a fi pasiv, resemnat în faţa vieţii, dar şi a istoriei, a fi rupt de realitate în punctualitatea ei fierbinte, a consimţi să fii şters de destin, a fi inert...” Scriam, în urmă cu câţiva ani, cu aceeaşi tristeţe, că nu ne-am dovedit în stare să fructificăm un mit străvechi, o „marcă” încăpătoare, şi niciun concept dedus din acesta, *spaţiul mioritic* blagian, şi el încăpător. Ambele erau cumva oferite de-a gata actualităţii, dar aceasta tocmai răspundea altor urgenţe, ratând o şansă care nu se iveşte de două ori în biografia unui neam. Un cuvânt capabil să definească după cerinţele unui portret autentic a fost coborât la cel mai de jos nivel al caricaturii voioase, fără frunte.

Să amintesc aici că, într-o anchetă „*Apostrof*” din 1998, scriitorii erau invitaţi de Marta Petreu să răspundă la o întrebare despre reprezentativitatea *Mioriţei* (şi a *Meşterului Manole*) pentru psihologia actuală a poporului român. Dincolo de handicapul inexistenţei unei psihologii cât de cât coerent definite a poporului român „actual” - românii se descurcă după ureche, preluând toate locurile

comune ale bârfei naţionale, motiv suficient pentru a fi scutiţi să facă un pas înainte spre autocunoaştere şi, eventual, împlinire -, răspunsurile scot la iveală destule prejudecăţi şi încremeniri, mai mult ori mai puţin vinovate, în cadre „tradiţionale”. Mitul e încă activ, dovadă fiind, pentru Nicolae Bârna, re-scrierea lui romanescă de către Dumitru Ţepeneag. Ştefan Borbély, mai bine situat, aparent, pentru a vedea limpede, se mulţumeşte să reia, cu nevoalată ironie, teza poverilor paradigmatice: „...dacă ciobanul din *Mioriţa* ar avea ceva din orgoliul de completitudine al *Meşterului*, ne putem imagina că el s-ar putea sustrage din scenariul unor ipostazieri victimizante, punând fapta înaintea subminării ei apriorice, autojustificative, prin imaginaţie. Tot România postrevoluţionară a demonstrat că suntem campionii Europei la conspiraţii, mituri, scenarii şi fantasmagorii. Cu realitatea (dar *Mioriţa* ne absolvă aprioric de această carenţă...) stăm mai prost.” Dumitru Chioaru îşi doreşte nu doar dezideologizarea, ci şi desacralizarea prin umor a miturilor, asumarea lucidă a identităţii. Livius Ciocârlie citeşte în ciobanul mioritic „elementaritatea care produce starea de confuzie şi de pasivitate”, situându-se, cum singur spune un paragraf mai sus, între filosofia culturii şi cafenea. Florin Faifer aude un bicisnic „murmur al pasivităţii eterne”; tot pasivitate vede şi Horia Gârbea, aşijderea, cu mici nuanţe, Monica Gheţ. Nora Iuga aseamănă pasivitatea ciobanului cu cea christică, pierzându-se în presupuneri. Mircea Muthu ia întrebarea în serios şi crede că *Mioriţa* şi *Meşterul Manole* „schiţează şi configurează chiar - la pragul de sus, al metafizicului adică - o adevărată filosofie a supravieţuirii în ontic (*Mioriţa*) sau în creaţia utilitar-estetică (*Meşterul Manole*).” Cezar Paul-Bădescu citeşte, cu fin umor, dar şi cu luciditate, în *Mioriţa* „balada vrajbei noastre”, căci ciobanul mioritic nu poate fi reprezentativ pentru români decât ca diversitate, adică dacă nu sunt uitaţi ceilalţi doi,

la fel de români şi ei. Aşadar, doi români sunt răi şi doar unul este bun, o proporţie aproape de adevăr...

Ştefania Mincu are dreptate şi nu se teme că, spunând lucrurilor pe nume, va putea fi acuzată de... patriotism obtuz. Şi nici nu are de ce să se teamă: intervenţia sa e una cu toate cărţile pe masă. Studiul său se construieşte cu o seriozitate copleşitoare, convocând nume vechi şi noi, împrospătând mereu instrumentarul pentru a dovedi cât de uşor şi de neinhibat răspunde *Mioriţa* unor întrebări incomode despre fiinţă şi despre românism, despre istorie şi despre insul prins în viitura ei, despre cuvânt şi adevărul lui existenţial. Documentat şi sobru, vorbind cu o uriaşă bibliotecă în spate, studiul alege să deschidă la fiecare pas spre realitatea cea mai concretă, să propună perspective inedite, să ancoreze teoria cea mai aridă în solul cald al realului.

Autoarea mărturiseşte de la început că se desparte de Vulcănescu şi Noica, prea marcaţi de clişeul interpretativ, dar şi de „răul de Mioriţa” al lui Cioran, şi-şi propune nu o interpretare exhaustivă şi definitivă a Mioriţei, ci o interpretare eliberată de balastul locurilor comune. Lucrarea e alcătuită din câteva mari capitole: *Premise, Polisemantismul morţii, Timpul şi experienţa morţii în limbaj, Figuri şi roluri actanţiale în scenariul mioritic, Semnificaţii etice, juridice, religioase, Probleme ale discursului şi ale textului. Lirismul orfic.* Cum se vede, Ştefania Mincu înaintează desfăşurat, cu un şirag întreg de „lucrători” mânaţi şi meniţi să scormonească fiecare petec de text, să descopere, să caute, să explice din nou.

Fireşte, tema centrală e aceea a morţii. A muritudinii (aş zice, cu un termen născocit anume pentru cărţile mele despre *„Ştiinţa morţii*”) şi a situării omului faţă în faţă cu această dimensiune esenţială a sa, singura cu adevărat valorantă. Căci „Moartea nu e eludată, în *Mioriţa*, nici privită cu resemnare, ci dimpotrivă, impresionant de-a dreptul e însuşi faptul că se găseşte elucidată în expresie

până în cele mai profunde implicaţii ale ei, încât dacă Heidegger, de pildă, n-ar fi creat o analitică existenţială, am putea considera că ea era deja exprimată, în toate articulaţiile ei, în *Mioriţa* românească. Dar nu numai în ea, fireşte. Toate culturile vechi, cu rădăcini «primitive» (pe care Heidegger însuşi le are în vedere în opera sa şi le foloseşte ca argumente - aşa cum Socrate lua ca ultim argument filosofic pe «barbari»), au aprofundat, putem spune, şi pot să verifice, la rigoare, părţi din această analitică." Şi „Spusa «curată» a morţii („Că m-am însurat...")...nu reprezintă o acoperire sau o eufemizare, o exprimare dejectivă a morţii, ci o ridicare a evenimentului la proporţii decisive, cosmice de conştiinţă; nu e vorba de banalizarea morţii proprii sau de eschiva în faţa ei, ci de ridicarea ei la proporţiile unei insolubile şi, totodată, definitorii condiţii a umanului... Cu cât eufemizarea în expresie este mai mare, în *Mioriţa*, cu cât secretul morţii este mai bine ascuns în aparenţa expresiei, cu atât conştiinţa ireparabilului morţii este mai mare." „Pentru actantul mioritic problema morţii e pusă strict individual şi el stă «faţă-n faţă» cu moartea, în toată iminenţa ei de nedepăşit, câtuşi de puţin eufemizantă. Tocmai aici mioriticul îşi dezvăluie originalitatea şi contribuţia aparte la cultura lumii."

Redeschiderea în actualitate a mitului, o aducere în prezent a trecutului (codificat) cerută de o urgenţă, actuală ea însăşi, aceea a redefinirii ontologice a unei culturi şi a omului românesc. Autoarea îşi asumă rolul de a contracara fisura la nivelul receptării, fisură trimiţând la fracturarea conştiinţei de sine a omului contemporan, şi o face prin elaborate şi simfonic imbricate constructe explicative, nicidecum prin interpretări definitive şi suspendate în încântarea de sine a metodei/metodelor. Dacă ştii, în limitele adevărului controlabil, la ce să te aştepţi, te poţi gospodări altfel, spre binele tău şi al semenilor. Proiectele tale materiale ar reveni la

dimensiunile vieţii unice care ţi-e dată, în vreme ce proiectele culturale, spirituale, cele care lasă *urme*, ar putea să crească liber şi generos. Să crezi în nemurire e, până la urmă, să fii lipsit de generozitate. Din altă perspectivă, în locul ciobanului din *Mioriţa* te poţi afla tot timpul, ca orice muritor lucid. Ameninţarea cu moartea e de înţeles ca dez-văluire, punere în cuvinte, a unei realităţi pe care, de obicei, o ţii cu încăpăţânare în umbră. Împăcarea ciobanului nu se petrece cu uciderea de către cei doi, ci cu ideea muritudinii sale. Iar acceptarea e minunat de individuală, deci demnă şi generoasă. Preferă să le lase celorlalţi („măicuţei bătrâne", adică atitudinii tradiţionale şi, oarecum, fireşti) povestea, amăgirea, chiar dacă el *ştie* de-acum, şi a dobândit seninătatea iniţiatului (de spus, în treacăt, că „ştirea" vine dinspre o zonă extra-umană deloc întâmplător). Nicăieri nu se spune că nu va lupta să-şi prelungească viaţa, dar o va face în mijlocul unor semne şi orânduieli care să nu-l lase să uite că va muri. În cele din urmă.

Moartea este unul dintre marile subiecte ale artei din totdeauna şi marea temă a filosofiei. Ce am găsit nou şi atrăgător în cartea Ştefaniei Mincu este sensibila „umanizare" a perspectivei. Ce vreau să spun? Dacă urmărim comentariile despre o carte/un text cu acest subiect, vom vedea că ele se poartă ca şi cum comentatorii n-ar fi vizaţi, ca şi cum cel care moare e mereu Caius. De aceea rămân în umbră o serie de nuanţe şi, mai ales, rămâne în umbră eventuala *lecţie* de viaţă şi de moarte. Apropiindu-se de *Mioriţa* pe mai multele căi care îi sunt minunat de la îndemână, Ş. M. nu scapă nicio clipă din vedere implicarea sa gravă în chestiune. Dosarul morţii nu cheamă pe nimeni la judecată. Procesul morţii se petrece înăuntrul fiecărui muritor şi acolo trebuie adusă lumina. Condamnatul trebuie să se descurce singur. Când va înţelege că aşa stau lucrurile, nicidecum altminteri, va atinge adevărata libertate. Ciobanul mioritic descris de

Ştefania Mincu îşi dezvăluie puncte comune şi cu omul postmodern. Apropo de omul postmodern şi de „gândirea slabă” definită de un Vattimo, să spun că traducerea în româneşte a conceptului e deviată. Gândirea nu e slabă, adică neputincioasă, debilă, ci e o slabă gândire, inversarea, prezentă în original - *il pensiero debole* -, pune accentul pe gândire, o lasă puternică, însă îi adaugă o anume, voită, tensionată, detaşare. Superficialitatea gândirii e sinonimă cu larga cuprindere, dar şi cu eliberarea de adâncimi iluzorii. Dez-încântat, dez-amăgit, individul nu se mai sprijină pe marea poveste rotundă şi nici pe atotputernicii tradiţionale. Doldora de „ştiinţă” ori de „ştire”, se recunoaşte incapabil să mai vibreze la măreţii şi se deschide zvonurilor libere. Mi se pare varianta cea mai curajoasă a omului. Să te aşezi singur în faţa vieţii şi a morţii, fără certitudini şi pre-determinări, rupt de condiţionări străine, e un curaj sfâşietor. Într-un fel, ciobanul îl are. Într-o situaţie limită, înlocuieşte determinările străine cu determinarea ultimă, aceea a muritudinii sale. Curajul său vine din ştiinţa morţii sale. În cele din urmă, cum spuneam. Deocamdată, condiţionarea exterioară fiinţei e simplu punct de plecare: „de-o fi să mor” conţine un mănunchi întreg de atitudini umane. Ciobanul a aflat de planul uciderii sale, va încerca să-l dejoace (niciun cuvânt din baladă nu ne dă altceva de înţeles), dar i se arată deodată în faţă şi teribila şi omeneasca faţă destinală a morţii. Va muri nu doar fiindcă este ţinta unui plan criminal cu şanse de reuşită, ci şi fiindcă moartea îi intră în cea mai intimă definiţie. Căci, într-adevăr, „în Mioriţa nu se rămâne niciodată în înţelegerea morţii la nivelul cotidianităţii, ca element de obşte sau cazual, neapropriat; dimpotrivă, ne întâlnim cu o acută percepere a angoasei morţii...” Moartea intravitală răbufneşte la suprafaţă cu o violenţă strunită de răspunsul testamentar: muritorul este cel care lasă *ceva* în urmă pentru totdeauna. Ciobanul stă drept în faţa acestei

descoperiri şi adaugă valenţe cât mai durabile acelui *ceva* al său de lăsat în urmă...

Recuperarea lui* între *sau despre interval. Titlul cărţii lui MIRCEA MUTHU (*Dinspre Sud-Est,* 1999) conţine, dacă vrem, el singur, chestiunea complexă şi dureroasă în descrierea căreia s-a angajat deja de decenii. (Nu atât „unul împotriva tuturor”, cum o repetă, amar, în câteva rânduri, cât unul în nepăsarea/ne-gândirea aproape tuturor; căci subiectul e delicat, eticheta peiorativă, veche şi rezistentă, îngălată în straturi succesive de clei „istoric”.) Aşadar, Sud-Estul este el însuşi dublu şi ambiguu, nehotărât asupra direcţiei sau dispus (capabil?) să apuce pe amândouă la fel de în serios. Prepoziţia compusă care îl precede are apartenenţa inevitabilă la un loc, la o sursă: *din* (*de* plus *în*), situarea înăuntrul unei realităţi mai degrabă spaţiale, pe care n-o poate ocoli şi nici nu doreşte, ştiut fiind că rădăcinile, oricât de contorsionate, valorează, iar orice desprindere e iluzorie şi egalează o amputare; *spre*, îndreptarea în alb, deschisă şi mereu vinovată, a celui care poate iubi două lucruri deodată, trecut şi prezent, închis şi deschis, răsărit şi apus, om şi lume, cu iubiri mereu inventariate ca erori şi degradări. De unde şi întrebarea subînţeleasă - „încotro?” - impusă unuia care îşi ştie dintotdeauna locul, chiar dacă prejudecata se încăpăţânează să-l considere încă *pe drum*. Am simţit, citind cartea, freamătul subteran al unei oboseli. Mai repede impui o judecată nouă, chiar pripită şi oloagă, decât să răstorni o pre-judecată. Şi-o ascunde, oboseala, cu grijă. Ardeleanul preţuieşte în continuare lucrul bine făcut şi „dus până la capăt”. Aplică logica bunului simţ, cu măsură şi metodă, într-o lume care gândeşte în nesocotirea „trecutului viu” şi cu privirea aţintită asupra profitului imediat. Venind dinspre partea cea mai puţin balcanică, în sens peiorativ, a românilor, ardeleanul are distanţa necesară pentru a cumpăni lucrurile, dar îşi cenzurează orice tentaţie de a se

considera superior în numele întâmplărilor istorice pe care le-a suportat. Istoriei ca poveste a unei evoluţii nu i se recunoaşte dreptul de a privilegia. Axioma Occidentului care se află înaintea noastră cu un secol e pusă provizoriu între paranteze. Imperativul racordării temporale la contemporaneitate nu pretinde admiraţia necondiţionată pentru alt spaţiu decât cel „destinal”. Neşansa istorică nu e absolutizată. Cărţile lui Mircea Muthu descriu şi circumscriu o stare de fapt. Nu scuză, ci explică.

Nu întâmplător, volumul îşi alătură o anexă de dialoguri şi confesiuni. Problema sud-estului european, a românismului în context european devine astfel (se recunoaşte ca) problemă personală. Nuanţările coboară la nivelul individualului şi, deci, înalţă la nivelul fiinţei ceea ce studiile precedente păstrau la nivelul teoriei şi al efortului sistemic: „Am ajuns să mă înscriu într-un al treilea cerc, mai larg, vizavi de balcanismul conceput ca *dramă* (cu reversul său parodic) şi ca *răscumpărare estetică* [...] Scriu deoarece ştiu că alinierea, mereu întreruptă şi mereu reiterată, la valorile Europei apusene e un proces firesc ce nu poate totuşi recuza postulările noastre sud-est europene... Transilvăneanul disciplinat din mine doreşte să circumscrie, fără grabă, o «forma mentis»„. Fără grabă, „cu umilinţă şi orgoliu”, transilvăneanul îşi asumă condiţia de român, deci bizantinismul şi balcanismul structural, şi luptă împotriva unei „prejudecăţi aproape colective” pentru a scoate conceptele numite „din sfera unei categorializări înguste, grevate de sensuri peiorative” şi a le înscrie *balcanităţii* - „concept fundamental prin care înţeleg o axiologie comună popoarelor sud-est europene, verificabilă mai ales în Evul Mediu şi epoca premodernă şi anticipată, în plus, de substratul prelungit până în aşa-numitul «creştinism cosmic» al ţăranului sud-estic de astăzi”. Întemeiată pe „duhul locului”, pe apartenenţa la un spaţiu anume, balcanitatea scoate omul de „subt vremi” după ce vremile

l-au modelat, totuşi, într-un fel inconfundabil. Eliberarea de sub tirania timpului înlătură privilegierile spaţiale. Est-vest, periferie-centru îşi pierd din puterea de a încărca valoric prin simpla *situare* faţă de un reper arbitrar şi îşi accentuează forţa de a identifica prin *locuirea*, lucidă şi asumată, în textura tensională, particulară şi cu valoare conţinută.

Cartea (interludiu, un *între* resimţit ca necesar înainte de lansarea ultimului volum al trilogiei balcanice) reia şi nuanţează demersul din precedentele studii (*Literatura română şi spiritul sud-est european*, 1976 şi *Permanenţe literare româneşti din perspectivă comparată*, 1986), pe patru paliere pe care nu le văd în decurgere succesivă, ci în întrepătrundere şi reciprocă oglindire. Constantele antropo-geografice care întreţin sentimentul colectiv de apartenenţă la o comunitate umană şi de teritoriu, comunitatea de destin istoric de natură socio-economică, religioasă, politică şi culturală, specificitatea dialogului Orient-Occident într-un spaţiu de interferenţă a culturilor şi civilizaţiilor cristalizează excepţional în meditaţia asupra statutului lui *între* al sud-est europeanului. Am reţinut mai ales aproximările autorului asupra ontologiei lui *între*. Definirea sud-est europeanului este mereu dublă - şi/şi, nici/nici. A fi *între* - nu a te *situa între*, ceea ce ar presupune deja o aşezare, o limitare, ci a *locui* liber şi capricios un spaţiu al posibilităţilor mereu duble şi ne-aşezate - îşi găseşte, cred, ilustrarea şi în *cumpăna* obsesivă a lui Eminescu. Sortită să devină cerc, având, aşadar, toate condiţiile împlinirii, dar neajungând vreodată, cumpăna eminesciană descrie *echilibrul instabil*, ne-ajungerea. Cumpenei îi e străină opţiunea definitivă - ea nu alege o dată pentru totdeauna. Destinul ei este, dacă vreţi, al dorului neîmplinit. Orice stare tânjeşte după starea opusă, o caută, o atinge şi tânjeşte de îndată după ipostaza dintâi. Ştie să-şi dozeze efortul, mişcarea ei îşi conservă oscilarea, „ondularea”. *Între* este spaţiul mioritic.

Solidaritatea nu poate fi decât organică, adică, liberă, neobligată. Tot aşa cum trecutul este *viu*, cum crede Mircea Muthu, fiindcă e mereu reiterat. Plăcerea de a povesti vine din acelaşi sentiment al provizoriului. Drumul mare e pretext pentru opriri periodice, ritualice, pentru rememorări ale unor gesturi individuale sau comunitare mereu exemplare - în sensul de *altele*, dar mereu *aceleaşi*...

Echilibrul nativ al românului este nuanţat de autor sub semnul aceleiaşi cumpene, aş zice: „În ce mă priveşte, văd amintitul echilibru ca pe o tensiune, *niciodată istovită* (s.m.) între caracterul *recuperator* şi tendinţa, aspiraţia la *globalitate* a culturii noastre de-a lungul celor trei faze mari, respectiv arhaică, folclorică şi cultă. Aşa se poate explica faptul că *replierea* către sine, făcută nu gasteropodic, ci cu obstinaţia re-argumentării izvoarelor etnice, lingvistice ş.a. şi *expansiunea* (niciodată politică sau militară) în logos-ul trăit cu fervoare meridională ritmează specific această cultură ameninţată cu provizoratul existenţei, la răscrucea imperiilor vii sau moarte. Iată de ce, imperativul *rezistenţei* şi, corelativ, al *supravieţuirii* în ontic (*Mioriţa*) sau în istoric şi estetic (*Meşterul Manole*) structurează imaginarul fiecărei epoci. Între cele două dimensiuni există, îndrăznesc s-o afirm, un echilibru mereu instabil, prezidat de *sentimentul tragic al istoriei*...”. Tensiunea niciodată istovită a lui *între* ca operator ontologic dă pagini excepţionale care ar merita discutări detaliate. Astfel: replierea periodică a literaturii române înţeleasă nu ca „retragere din istorie” (refugiere sub munţi, cum zicea Călinescu), ci ca apel la timpul primordialităţii în veşnică anticipare faţă de istoria Occidentului; povestirea ca digresiune, ca metodă de a scăpa de sub imperativele exterioare ale „drumului mare”, ale centrului impus - braţele cumpenei preţuind mereu mai mult decât axul nemişcat care, totuşi, le sprijină mişcarea ritmic trădătoare; pământul de cumpănă, „în Orient şi

totuşi în Occident”, armonizând tensiuni ireconciliabile; provizoriul ca şi „categorie universală” în România, subminând spaţiul şi timpul (istoric) deopotrivă, obligându-l pe cel dintâi să-şi adapteze dimensiunile, pe cel de-al doilea extenuându-l într-o „fericită adecvare la stimulii momentului”, pe care o gustă şi eseistul român; tensiunea (creatoare) dintre om şi lume, definind tipul nostru tragic şi mlădiind *echilibrul instabil*. Toate acestea conduc firesc şi argumentat spre substituirea lui *întru* cu *între*, mai adecvat omului românesc: „Cuvântul rezumă echivocul vieţii noastre istorice, «condiţia intervalului»... «alternanţa unor ideologii cu provenienţă deopotrivă atlantă şi asiatică»„. Situarea *între*, supusă tensiunilor intermundiului, poate fi o şansă asigurând *dubla deschidere* pentru un popor de frontieră, trăind cu ritmul său specific, întretăiat de sincope într-o lume a posibilului cu virtualităţi eternizate de stări conjuncturale. Şi va fi o şansă, crede Mircea Muthu o dată cu mutarea accentului de pe spaţiu pe „timpul cosmic” şi cu renunţarea la obsesia apartenenţei la o „cultură mică”.

N-am să intru aici în alte amănunte. Mă mulţumesc să spun că operatorul ontologic *între* propus de Mircea Muthu îl descopăr funcţionând şi în cazul limbii române. Întâmplarea că limba română nu are neutru - singura printre limbile europene din orice puncte cardinale! -, că în locul său are *ambigenul*, cu personalitatea sa dublă, cu dublă deschidere, ar putea aduce nuanţări surprinzătoare „ontologiei lui *între*”. Privirea sexuată a românei, pentru care toate lucrurile acestei lumi sunt personalizate (*el* sau *ea*) şi care se sprijină pe neobosita „androginie” a ambigenului, exaltă condiţia intervalului, îmbogăţeşte echilibrul instabil şi „umanizează” tragismul specific. Sunt tentată să spun, la capătul lecturii cărţii lui Mircea Muthu, că nici nu putea fi altfel. Că românului, est-european fiind, neutralitatea îi era refuzată. Căci ambigenul - *între* - înseamnă mai degrabă *şi-şi* decât *nici-nici*, intervalul de la

care se revendică şi pe care îl locuieşte nu este un spaţiu *gol* şi de una şi de cealaltă, ci *plin* de amândouă. Iar această întâmplare s-ar putea transforma într-o şansă.

Paradoxul organicului. Mărturisindu-se contaminat de o prejudecată generală a receptării faţă în faţă cu marile opere ale literaturii române - „puternică senzaţie de închidere şi un sentiment al definitivului” -, Mircea Muthu subminează sistematic anchilozarea (mimată, în cazul său) propunând în *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului* (1993) câteva „deschideri” şi „provizorate”, tot atâtea puncte de plecare ori contrapuncte ale unei monografii Rebreanu care se lasă încă aşteptată. Autorul tentează identificarea, în termeni rebrenieni, a fluidităţii şi dinamismului unor tipare. Apelând la texte cu încărcătură teoretică, îl descoperă pe Liviu Rebreanu în ipostaza de îmblânzitor al haosului, simetriile formale, accentuate anume, nefiind decât încercări disperate de a încropi un sens pentru lumea deja în derivă. Organizarea nu e nicidecum liniştitoare; la fiecare pas, „posomorâta zidire de casă tătară” (Ion Barbu) îşi arată fisurile şi rănile, pasta impresionistă în care lucrează îndeobşte prozatorul atârnând greu în balanţa crizei conştiinţei auctoriale şi, deci, a modernităţii scrisului său. „Corpul sferoid” al romanului este demontat printr-un număr de incizii rapide şi provocatoare, Mircea Muthu eliberându-l de sub semnul locului comun al calmului şi statorniciei. Înaintând cu spatele, ca îngerul lui Walter Benjamin, Liviu Rebreanu îşi asigură dreptul la îndoială, la revenire. *Întoarcerile* personajelor rebreniene, inventariate atent ca semnalmente esenţiale ale unor destine şi ale unor atitudini existenţiale, sunt de fiecare dată noi începuturi ori închideri provizorii. Celebra intrare din realitate în spaţiul ficţiunii pe un drum şi ieşirea din ficţiune pe acelaşi drum sunt, în fine, traduse adecvat. „Corpul sferoid” este unul care se preface a fi cerc, imperfect şi etern perfectibil. El imită stările şi mişcările omului precar. Avem

mai degrabă a face, crede Mircea Muthu, cu o *buclă*: „loc de paradoxală întâlnire a orizontalităţii (istoricul) cu verticalitatea (miticul) şi de suprapunere doar *parţială* a simetriilor epice propriu-zise peste «structura circulară abisală» (Simion Mioc). Pe de o parte, planurile comunică până acolo, încât «mersul vremii» va fi resimţit «monoton-monoton», adică repetitiv şi el, în vreme de *anamnesis*-ul amintit ia forma şi turnura desfăşurării diacronice; pe de altă parte, înregistrăm şi o relaţie tensională ce, latentă la începutul fiecărui roman, duce la imcompatibilitate şi apoi la soluţia tragică”. Mai mult decât atât, simetriile romanelor rebreniene probează conştiinţa înfăptuirii unui obiect de vorbe alăturat firesc „lucrurilor” lumii din care s-a ivit şi în ignorarea cărora a evoluat o vreme (vezi Marthe Robert). De reţinut aici - o face şi Mircea Muthu cu fine comentarii - misterul scriiturii conservat anume şi degustat în ritualuri mai puţin bănuite la un prozator realist. Inspiraţia ca „fluid magnetic”, concentrarea maximă în faţa paginii albe până când gustul se „materializează”, zgomotirea miraculoasă a cuvântului haotic, înfrânt şi învingător în tipare fluide şi dinamice, toate acestea celebrează realitatea ficţiunii, forţa ei, Când, în finalul lui Ion, „glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii”, are loc, în fond, o de-materializare a gândului, o slăbire a atenţiei, o obscurizare a privirii auctoriale care aruncă în ceaţă, în nedefinit lumea însăşi.

„Trecerea de la monolitic spre fragmentar”, pe care o recunoaşte Mircea Muthu în succesiunea romanelor lui Rebreanu, mi se pare reperabilă în fiecare roman în parte, în tot scrisul său. Chiar dacă semnele exterioare, strict formale, pot susţine o asemenea „scară” a perspectivei romaneşti, se poate uşor demonstra că monoliticul este întotdeauna fin fisurat, iar fragmentarul e structurat pedant, ţinut în frâu. Niciunul dintre romane nu este acoperit de o etichetă unică. Permanenta stare de

cumpănă, stăruitoare subtextual, este trăsătura definitorie a unei literaturi de o modernitate „posomorâtă”, mai puţin stridentă şi, de aceea, mai rezistentă în timp. Fiinţa socială - subiectul predilect al prozei rebreniene - este marcată de singurătate. Sinele rămâne „lume complectă şi puternic izolată”, oricât de colective şi hotărâtoare par circumstanţele. „Complectă” în măsura în care contactele şi contractele sociale nu-i vor revela decât date pre-existente şi nu-i vor ameliora „izolarea”. Dimensiunea mitică şi impersonală de aici decurge. Raportarea constantă la *organicitate* (Mircea Muthu vorbeşte despre trinitatea *viaţă, operă, teorie* subsumată categoriei suverane: organicul), obsesia elementarului - literatură, pământ, - se rezolvă firesc prin panoramare. Ideile generale, circumscrise în absenţa artei detaliului securizant, comandă tragismul panoramărilor. Maşina socială, surprinsă cu ochiul aspru al legii morale de greutate ardelenească şi resimţită ca opresivă, accentuează crizic singurătatea funciară a insului. Nostalgia eticului - în sensul participării la progresul colectiv al umanităţii - numeşte deopotrivă slăbiciunea şi măreţia omului destinat morţii. Recursul anteic (rapida paralelă între discursurile academice ale unor Sadoveanu, Blaga şi Rebreanu ar putea constitui nucleul unui studiu de maxim interes despre „ţărănismul” nostru organic) nu se petrece sub zări calme, ci disperat-calme, pe muchie de cuţit. Citatul din Nietzsche: „Ceea ce e mare la om e că el e o punte şi un fără de scop; ceea ce se poate iubi la om e că el e o trecere şi un apus”, folosit ca motto pentru romanul *Gorila,* spune câte ceva despre scepticismul dinamic al prozatorului ardelean. Moartea nu e intravitală, nu e cotidiană, obsesie blând-potenţatoare de energii, ori izvor de adânci nelinişti metafizice. Ea e agresivă, la pândă, atroce. Ne-împăcarea, conflictul sunt definitorii pentru eroii rebrenieni. Iubirea lui Bologa, în treptele iluzorii şi iluzionante pe care le urcă, nu face excepţie.

Iubirea şi moartea sunt amândouă manifestări naturale ale *răului* care guvernează înaintarea umanităţii, durarea ei. Violente, destinale, ele pun totalitatea sub semnul întrebării, ţin de răscruce. Afirmaţia lui Mircea Muthu cum că „personajele feminine centrale accelerează mecanica fatalităţii, împingându-l pe erou spre sfârşitul fizic”, e de completat cu observaţia că, de fiecare dată, se petrece şi o ridicare a tensiunii existenţiale, acel *a trăi cu adevărat.* Funcţia constructivă a răului e recunoscută ca atare chiar şi în varianta sa istorică (tot feminină), cunoscută cu asupra de măsură de ardeleni.

O *Addenda* (o lectură a nuvelei *Proştii*, cronici ale ediţiilor Rebreanu) şi bogate note şi comentarii se alătură eseului propriu-zis alcătuind un volum remarcabil, de neocolit în cercetările viitoare asupra ţinutului prozei rebreniene.

Tinereţe fără bătrâneţe... Mircea Muthu şi Maria Muthu semnează o carte incitantă: *Făt-Frumos şi „Vremea uitată”. O nouă interpretare critică a basmului „Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte”.* Cele nicio sută de pagini sunt concepute ca o *ispitire.* Basmul lui Ispirescu a atras atenţia încă de la publicare ca o „ciudăţenie”, încălcând regulile tradiţionale ale speciei, şi continuă să provoace periodic, mesajul său având încă destule valenţe neacoperite. Am găsit, de curând, fragmente de interpretare la Gabriela Melinescu (în *33 de revelaţii*) şi Ion Mureşan (în *Cartea pierdută*). Le voi străbate pe toate trei, adăugând propriile comentarii şi gardată fiind de surprinzătoare sugestii din *Ireversibilul şi nostalgia* a lui Vl. Jankélčvitch.

Deşi de o simplitate uluitoare, aproape „rezumat”, aş zice, al unei poveşti spuse pe îndelete şi cu tot dichisul („straniu şi sec basm”, zice Mircea Muthu), sau tocmai de aceea, *Tinereţe fără bătrâneţe...* dă impresia de alcătuire în straturi suprapuse, un soi de palimpsest repetat şi imperfect, nicio traducere nefiind definitivă şi ultima. Mai

degrabă *primaultima,* ca orice întâmplare omenească supusă temporalităţii destinale: fiecare e prima, proaspătă şi inedită, căzând de îndată în timp şi chemând depăşiri şi reveniri. E ceea ce sugerează discret *Făt-Frumos şi „Vremea uitată”.* Un studiu dens, aproape avar cu propriile descoperiri, semnat de Mircea Muthu, este urmat de reproducerea basmului propriu-zis, cu note bogate, veritabile prelungiri şi deja subminări ale prefeţei, de o antologie de secvenţe exegetice, de la Eminescu şi Constantin Noica la Mihai Coman şi Emil Lungeanu, o bibliografie şi, în fine, o proiectare mai largă, o punere la îndemâna străinilor prin traducerea în franceză a basmului semnată de Rodica Baconski. Eu i-aş fi adăugat o versiune engleză, una germană, italiană…

Mircea Muthu remarcă încă de la început, în mini-eseul său, faptul că nemurirea căutată de Făt-Frumos se află într-un *loc,* la răsărit. Că este, aşadar, o *locuire.* Cum bine observă în continuare, prinţul trăieşte în paradis cum ar fi trăit şi la palat. Nu schimbă nimic, nu *face* nimic. Locuirea sa, aş adăuga, e nepăsătoare şi schematică, susţinută exclusiv de *temporalia* deşi, în spaţiul „vremii uitate”, el întreţine iluzia opririi timpului, a situării în *aeterna.* Dar timpul are sens unic şi implacabil, oprirea, încetinirea, întoarcerea sunt amăgiri. Singura libertate acordată omului e cea spaţială. Duceri, întoarceri, recuperări, adăstări alimentează ideea relativei stăpâniri a spaţiului şi, prin el, a timpului. Făt-Frumos nu foloseşte această libertate. Ducerile şi întoarcerile sale sunt rapide, schematice, fără *urme.* Mircea Muthu are dreptate să insiste asupra modului în care călătoreşte prinţul - „sare pe deasupra”. Graba, viteza, dar şi superficialitatea sunt aproape stridente. Nu e, de fapt, o iniţiere în nemurire. Făt-Frumos găseşte *locul* Tinereţii, nu timpul, fiindcă vremea e uitată, oricât de provizoriu şi de amăgitor. Iar locul e o înscenare, o copie fără sânge (fără temporalitate conştientă) a lumii de unde a plecat. Prinţul n-a ştiut, n-a

putut să viseze suficient de departe, fără să ştie că nu poţi pleca niciodată destul de departe. Paradisul său e copleşit de plăceri lumeşti. Un fel de chef fără cap - *fericitul* e ipostaza cea mai de jos a umanităţii, e *nepăsarea* însăşi. Zânele îl privesc cu milă fiindcă îi recunosc laşitatea şi ştiu cât de limitate îi sunt visurile. Interesantă apropierea de *Râul nepăsării* al lui Platon, mai ales dacă readucem în minte etimologia. Latinescul *pensare,* „a gândi”, a dat în româneşte *păsarea* cu perechea ei, nepăsarea. Negândirea. Făt-Frumos e un nepăsător. Experienţa sa paradisiacă e coborâre, degradare. Cădere din ipostaza de fiinţă gânditoare, căreia îi pasă şi plânge. În *Valea Plângerii,* a păs**ă**rii, prinţul, gândind, află că singurul *loc* al Tinereţii sale este cel lăsat în urmă. Că „vremea uitată” nu e şi abolită, că „acela lecuit prin uitare e prost lecuit”. Vremea a lucrat tot timpul pe ascuns. În tărâmul *Tinereţii fără bătrâneţe,* el nu e tânăr, ci cosmetizat, sulemenit de uitare. Amăgit. Deşi în text îmbătrânirea pare bruscă şi rapidă, el a îmbătrânit tot timpul, în uitare fiind, păgubindu-se de acumularea de amintiri, de trecutul în stare să asigure un viitor. A recurs, o vreme, la *mens momentanea* în exclusivitate, la o minte orientată spre plăceri prezente, în curs, risipitoare şi leneşă. Când *face* în fine ceva - aleargă iepurele - fapta atrage după sine amintirea, reintrarea în timpul din care, fără s-o ştie, nu ieşise niciodată. Făt-Frumos e un nesăbuit, dar nu unul care îndrăzneşte, ci unul care *cere,* pur şi simplu, cecuri în alb. Singurul câştig i-ar fi fost *drumul,* dar el îl parcurge cu obloanele lăsate şi privirea aţintită spre destinaţie. Iarăşi fără s-o ştie, este dintre cei care se duc „să aibă de unde veni”. Fără memorie, şi-a pierdut sensul (rostul). A plecat dintr-un răsfăţ, fără curajul de a face faţă muritudinii, şi s-a întors mânat de un dor obscur. Singurul lui câştig. Mărunt, dar *totul.* Aş zice că „dubla iniţiere” despre care vorbeşte Mircea Muthu este fragilă, neconsumată cu adevărat, tot aşa cum „dublul eşec” e, de fapt, o victorie. În sensul în

care, crede Jankélévitch, faptul de a te fi născut e deja o victorie metaempirică asupra nefiinţei. Oricât de infimă ar fi, avem de-a face cu o devenire. Cel care se întoarce şi-a recuperat *futuriţia* şi, deci, moartea. Reintră în umanitate şi ţine piept, vrând-nevrând, destinului. Chiar îngenunchiat, din această perspectivă prinţul e un învingător. Finalul basmului e un *happy-end* aş zice, dacă n-ar fi nefericirea darului dobândit. Recăpătându-şi bruma de trecut, Făt-Frumos face o adevărată călătorie spre locul Tinereţii care, firesc, este acum totuna cu cel al Morţii.

Cred că drumul spre răsărit, apoi spre apus e mai degrabă un tic verbal sau, şi mai bine, o metaforă tradiţională. În fond, indiferent în ce parte ar pleca un om, el merge spre moarte. Plăcerile *trecătoare* la care se dedă în tărâmul de la răsărit spun acelaşi lucru. Ultimul cuvânt e, mereu, al timpului care trece. Moartea îi dă o palmă pentru a se împlini, rapid şi sumar. Ea „loveşte” de obicei. Nimic special. Desigur, s-ar putea divaga pe ideea că e o moarte personalizată - „Moartea lui” - însă acest lucru nu e decât firesc. Pentru că adevărata iniţiere e aceea în *firea* lucrurilor. Prinţul învaţă că nu se poate fugi de Moarte fiindcă aceasta nu e o cantitate autonomă, ocolibilă de unul sau de altul, ci o sumă de morţi individuale şi inevitabile. Morala e că *toţi* mor. Făt-Frumos o „vede” de îndată ce iese din uitarea cea oarbă.

Exilat de bună şi încăpăţânată voie, el trece prin *non-locuri*. Niciunul nu-l întemeiază. Asta şi fiindcă are de la început o înţelegere greşită a nemuririi: o imaginează ca *alt loc* (e forma sa de revoltă destinală) şi ca *stare.* Chiar înainte de a se naşte, se aşează sub semnul nemişcării, refuzând orice „progres”. El nu făptuieşte, ci *stă.* Cum prea bine remarcă Gabriela Melinescu, străbaterea lumii prin apă, foc, pădure e aproape nemişcată. El *stă în şa,* vitejia fiindu-i greu de identificat şi recunoscut. Ajunge apoi la un loc, static şi el, cu fiinţe îngheţate într-o candidă tinereţe, „fără mişcare”. Condiţia nemuririi, pe care o pune

împăratului, e un capriciu. Nu are argumente, e o simplă vrere, o revoltă vidă. Refuzând moartea, basmul o probează sever şi laconic, el refuză, de fapt, viaţa. Păşind în Valea Plângerii - experienţă deloc accidentală -, se reînscrie în curgerea destinală a timpului şi, oricât de năuc şi inadecvat, începe să trăiască. O dată cu tristeţea şi limita, intră în umanitate: murind, reuşeşte să nu fie ratatul total. Singura lui operă e una ne-creatoare. Creaţia ca nemurire o ratează, făcutul şi nestarea le arde fulgerător murind. Şi, crede Gabriela Melinescu, accederea la mişcare, viaţă, sinucidere, moarte înseamnă un pas spre tainele necunoscutului: „Nu omul cunoaşte nemurirea, ci omul întreg, divinul format din toate trupurile omeneşti puse unul lângă altul, însumând timp existenţial nesfârşit". Omul întreg, fiinţa îl recuperează pe Făt-Frumos ca parte. De la bucuria „fericitului" - goală, suspendată, statică şi, paradoxal, trecătoare -, a ajuns la tristeţea „nefericitului", egală cu căderea în istorie - acolo unde se poate *rămâne* trecând.

Târguiala de la naştere e fin detaliată de Ion Mureşan. Copilul plânge, apelează la *şantaj,* iar împăratul îi răspunde, întristat (el *ştie,* ca orice bătrân!), cu o amăgire pe măsură. Contractul verbal poate fi încălcat. Ion Mureşan surprinde, cu umor conţinut, feţele negustoreşti din scena ispitirii (comparând basmul nostru cu *Tuliman*). Dar copilul negociază ceea ce e de nenegociat. Nesupunerea sa la direcţia destinală nu e curaj. Târguiala lui e a megalomanului: cere imposibilul fără a oferi ceva în schimb, ca şi cum ar chiar putea decide asupra naşterii. Îi stă la îndemână, cel mult, să moară înainte de a se naşte, să rateze succesiunea firească a celor două evenimente. Dar şi-ar refuza astfel viaţa însăşi, cea de după naştere, condiţionată strict de moarte, de moartea intravitală. E greu de susţinut că, pretinzând nemurirea, prinţul adaugă *ceva nou* existenţei. Acest ceva nou nimicniceşte tot restul. Se naşte numai cine moare - un adevăr de neeludat. Fără-

de-moartea nu poate fi condiţie a naşterii - ele lucrează pe culoare temporale diferite, paralele. Să mai spun că „a-ţi depăna propriile urme” ar putea fi „un gest de sinucigaş, dar situaţia nu-l priveşte pe Făt-Frumos. Drumul său nu-i plin de peripeţii, cum crede Ion Mureşan. Se petrece „pe deasupra” şi cu iuţeala vântului, fără urme. Prinţul se va întoarce la copilărie, singura trăită (deşi nerăbdător şi nemulţumit). Maturitarea creatoare a fost topită, anihilată de uitarea cea oarbă. Întoarcerea sa e singura cu sens, aşa, fără urme cum este. Că în pivniţă îşi caută temeiul e de la sine înţeles. E vorba, în fond, de o reîntoarcere în pântece pentru a se naşte din nou, cu adevărat, ca muritor: „Moartea Născătoare”. Prima sa viaţă n-a fost omenească. Feciorul e, de la primele rânduri, neînduplecat, statornic, „ca o piatră”. Are o idee fixă şi secvenţele vieţii sale sunt înscenări. Se îmbracă, spune basmul, *„ca* un viteaz”. Nu e viteaz cu adevărat. Drumul e mimat: „s-a dus, s-a dus, s-a dus”; e purtat de calul fermecat (adevăratul viteaz), nu vede, nu pricepe, nu învaţă. Gheonoaia *vine* spre el, spaţiul îi iese în întâmpinare, îl lasă în urmă. El stă. Gheonoaia îl omeneşte *„ca* pe un călător”. Din nou „scenerie”. „Tinereţea fără bătrâneţe” *locuieşte,* stă pe loc, se preface că nu *vremuieşte.* Între locul naşterii şi locul Tinereţii, prinţul face extrem de puţine: îngrijeşte calul, stă şi se ţine în şa, fugăreşte un iepure. Sunt atât de sumare gesturile vieţii sale, încât bănuiala lui Mircea Constantinescu cum că, de fapt, *n-a avut loc nicio plecare* se susţine. Straniu şi sec, basmul e o înscenare demonstrativă, o păcăleală adevărată. Împăratul, calul, zânele - toţi *ştiu,* ca mai bătrâni ce se află, că fără-de-moartea nu se poate. Comédia are menirea să-l orbească pe neclintitul tânăr până când ochii i se vor deschide şi *va şti* şi el. Joacă toţi în jurul lui, întristaţi şi privindu-l cu milă, aceeaşi clipă tânără. De la un punct încolo, rămâne singur - calul fermecat, cel care a intermediat vraja şi a avut în sarcină „efectele speciale”, îl părăseşte şi el. Singur cu Moartea

lui. Adică în cea mai omenească dintre însoţiri.

Vezi şi *Cântecul lui Leonardo*, Col. Akademos, 1995; *Balcanismul literar românesc*, 3 vol. (*Etapele istorice ale conceptului, Permanenţe literare, Balcanitate şi Balcanism*), 2002.

Neliniştea eseului. *Eseul - o formă a neliniştii* (2000), cartea frumoasă a ALINEI PAMFIL, alege să deseneze, în crochiuri aparent discontinue şi neliniştite/neliniştitoare, spaţiul eseismului, spaţiu interstiţial, la egală distanţă de cunoaştere şi construcţie, de teoretic şi estetic. Faţă-n faţă cu obiectul ambiguu, autoarea recurge la o ingenioasă şi eficientă formulă a demonstraţiei sale deschise: i-aş spune „înscenare eseistică". Astfel, înainte de începerea spectacolului, de ridicarea cortinei, se transcrie/recită un fragment din replica lui Valéry la dialogul platonician *Fedru* (*Eupalinos sau Arhitectul*). Se explică apoi, cumva din *off*, că un obiect ambiguu, „formă şi materie generând îndoiala, forma şi materia îndoielii înseşi", a hotărât îndreptarea lui Socrate spre filosofie şi abandonarea sufletului artistic. Se avansează lapidar ideea posibilităţii de a opta pentru chiar obiectul ambiguu, de a locui în spaţiul eseismului. Primul act - *Eseiştii şi interpretarea lucrurilor* - aduce în scenă probe celebre şi diverse de eseu, varietatea şi neordinea având a sugera şi ele, ne anunţă o notă de subsol (vocea din culise?), libertatea genului. „Martorii" sunt Al. Odobescu, Valéry, Peter Handke, Virginia Woolf, Octavian Paler, Henry Fielding, Günter Grass, Michel Tournier. Eseul e, rând pe rând, dialog nesfârşit, cutreier printr-un cerc de uimire, coexistenţă a diverselor, interogare a stereotipurilor, punere în cumpănă, antifrază continuă, variaţiune şi paradox, interpretare delirantă. O *Trecere* prin Robert Musil fixează reflectorul câteva clipe asupra omului aproximativ trăitor în *planul aproximaţiei, al opiniabilului, al mizelor nesigure, al pariurilor riscante*. Actul al doilea - *Teoreticienii şi interpretarea eseului* - are

un tablou intitulat *Repere*: un inventar exact, dens, doldora de carte, menit să dezvăluie ezitarea abordărilor teoretice, vinovate de relativizarea excesivă a conceptului, de transformarea sa într-o „prezenţă ubicuă, purtătoare a unui nume golit de sens”. Se reţine opinia lui Jean François Lyotard cum că *fragmentul*, modern, comemorează eşecul limbajului, în vreme ce *eseul*, postmodern prin excelenţă, reinstaurează încrederea în aventura expresivă. Postmodernismul se defineşte şi prin capacitatea de a împăca senzaţia de saţ, de preaplin, cu plăcerea de a o sfida prin recuperarea uimirii („cutreier printr-un cerc de uimire”). O nouă *Trecere* numeşte direcţiile de cercetare a genului, intenţiile demersurilor teoretice şi rezistenţa la încadrări a eseului, obiectul cercetat. Următorul act, *Valenţele discursului asistematic*, ajunge la expunerea extrem de curată, de clară a trei *Puncte de vedere* (semnate Georg von Lukács, Theodor W. Adorno, Wolfgang Müller-Funk) printr-un set nou de *Repere* şi un *Contrapunct* (jucat de Roland Barthes şi Francis Huxley), pentru a întârzia, cu aceeaşi eleganţă şi o remarcabilă expresivitate a „regiei”, asupra unor necesare *Concluzii* (printre care: „Esenţială pentru eseu ne pare a fi «mişcarea privirii» în spaţiul dintre secvenţe, efortul de a crea continuitate, într-un teritoriu ameninţat de fragmentarism.”), urmate de o *Prelungire* traversată alături de Borges, Blaga („Relevanţa textului lui Lucian Blaga - *Marele Orb* - pentru teoria eseului constă, în primul rând, în imaginea instanţei demiurgice aşezate în centrul schiţei de sistem: e vorba de Marele Orb, de Creatorul-Eseist ce caută fără a găsi soluţii, ce se frământă, încearcă şi îşi părăseşte proiectele, înaintând, de multe ori, pe dibuite; e vorba de ridicarea principiului eseismului la nivelul instanţei divine.”) şi Musil. În fine, un ultim act, *Valenţele discursului ageneric*, la fel de bine înscenat, încheiat cu *Trei puncte* puse pe Montaigne, Lessing şi Octavian Paler pregătind rostirea epilogului:

„mărturisitorii” convocaţi în scenă au vorbit „despre înţelesuri ştiute, dintru început, relative şi imperfecte, înţelesuri trecute într-un discurs, şi el nedesăvârşit. Un discurs viu, trăit, ce exprimă integral condiţia omenească a gândirii şi scrierii, un discurs ce formează şirul nesfârşit al cărţilor eului şi lumii, al cărţilor noastre fireşti; cărţi ce refuză teoria, în numele firescului pe care ştiu, încă, să-l spună”.

Am ales această manieră de prezentare a cărţii fiindcă mi s-a părut mai potrivită pentru a evidenţia felul în care a ştiut autoarea să îmbine sobrietatea cu dezinvoltura, cantitatea impresionantă a informaţiei cu nevoia de concizie şi claritate, să sugereze prin chiar alcătuirea cărţii sale complexitatea inepuizabilă şi farmecul eseului. Deschiderea este excepţională, iar cartea se oferă ca instrument de explorat ambiguitatea însăşi ca semnalment al fiinţei gânditoare/rostitoare. Aş mai spune doar că omul lui Fielding nu se aşează la masă să scrie „fără niciun înţeles” (cum traduce autoarea *to write without any meaning at all*), ci, mai degrabă, fără un scop, o ţintă, o intenţie anume. Căci eseul e lipsit nu de înţeles - „înţelesurile” ce-l bântuie fiind chiar prea multe! -, ci de pre-judecăţi, de iluzia deşartă a unui Înţeles. E, de altminteri, ceea ce demonstrează cartea.

Lumea ca lectură. MARIAN PAPAHAGI este omul de carte, filologul prin excelenţă. Eseist şi critic literar (vezi volumele *Exerciţii de lectură, Eros şi utopie, Critica de atelier, Intelectualitate şi poezie),* traducător de marcă (Luigi Pareyson, Murilo Mendes, Eugenio Montale, Rosa del Conte sunt câţiva dintre autorii îmbrăcaţi în haină românească), romanist cu greutate, profesor al Literelor clujene şi, nu în ultimul rând, editor (ca patron al excelentei Edituri Echinox), Marian Papahagi îşi adună cronicile literare, publicate de-a lungul câtorva ani în „*Tribuna*”, sub titlul *Cumpănă şi semn* (1990). Activitatea de cronicar literar este, prin forţa lucrurilor,

întâmplătoare, dependentă de apariţia capricioasă şi imprevizibilă a cărţilor în librării, imposibil de gândit de la început ca sistem. Cu toate astea noua lui carte apare perfect organizată, conectată la marile teme şi direcţii ale literaturii contemporane, crescând firesc, încatenat de la o secţiune la alta (*Câteva repere, Spiritul şi veghea, Lumea ca literatură, Cumpănă şi semn, Literatura nouă*). Şi asta din mai multe pricini ţinând, toate, de stările şi mişcările criticului în faţa textului. Lectura este sinonimă pentru Marian Papahagi cu acceptarea (asumarea) unei provocări. Cartea celuilalt i se înfăţişează cu semnele şi codurile ei tainice, îi stă în cale, e aproape un obstacol. Cu tot instrumentarul desfăşurat, criticul îi iese în întâmpinare. Consemnează adesea „prima vedere”, „prima impresie”, fiindcă nu-i sunt străine deliciile „viciului nepedepsit”. Confruntarea adevărată e amânată, voluptos, aş zice, câteva clipe. Însă, întotdeauna cea de-a doua vedere contează, cea analitică, în stare să desluşească „desenul din covor”. Demersul critic evoluează centripet, panoramând mai întâi şi ţintind anume, pe urmă, obiectul studiului. Dotat cu o memorie puţin obişnuită, controlată, desigur, şi întreţinută de biblioteca uriaşă din spatele mesei de lucru, Marian Papahagi probează o rară prospeţime a reperelor convocabile. E în stare să conexeze ameţitor, ca-ntr-o doară, teme, motive, constante, simptome. Ai impresia că lucrează cu un fişier imens, la purtător, în care cărţile citite rezistă în prim plan, active, prezente, curente, oricâte altele noi li s-ar adăuga. Poate atinge oricând liniştea maniacală şi metodică a filologului (care, în virtutea ştiinţei temeinice pe care o stăpâneşte, poate certa în treacăt rătăciri: „ma lasciamo perdere”), dar nu sfidează niciodată cartea din faţa sa, o primeşte dispus la alchimii complicate care s-o limpezească şi să-i găsească locul în istoria literelor. Combină, decantează, dozează, reglează lentilele până când poate identifica o coerenţă, un fir, o (de)curgere logică. Înaintează deschizând uşi în

stânga şi în dreapta, răscolind totul. Nu e o critică lină, care toarnă betoane definitive în spaţiul scriptural cercetat, ci una care întoarce brazdele pregătind noi înseminări. Bifurcaţii, ramificaţii, răspântii, artere secundare sunt abandonate nu fără regret, uneori recunoscut ca atare. Marian Papahagi poate oricând constela într-un soi de „ubicuitate lectorală”, numind înrudiri, vecinătăţi, apropieri, contacte, surprinzătoare de multe ori, valabile întotdeauna. Căutarea echivalentului se declară mulţumită de sine când arborescenţa filiaţiilor e bogată.

Citesc o părere de rău, o jumătate de înfrângere atunci când se limitează la o singură deschidere: „... astfel începe una din cărţile cele mai tulburătoare din poezia română modernă *(Elegie pentru floarea secerată)*, căreia, în ce mă priveşte, nu-i pot găsi un termen de comparaţie decât în ciclul *Xenia* din *Satura* lui Montale”. Înregistrează întotdeauna „emisiile bruiate”, chiar cu uşoară iritare. Îmblânzitorul de texte suferă când deschiderile sunt, deocamdată, puţine, deşi salută încântat vocile inclasificabile, reţinându-le pentru colecţia de rarităţi la care revenirile sunt oricând cu putinţă, pe măsura înarmării cu alte lecturi. Niciun „caz” nu e clasat şi pus de o parte deşi profesorul nu lasă niciodată lucrurile neîmplinite. Dar e o neîmplinire vie, dinamică, palpitândă, neastâmpărată şi, deci, perfectibilă. Vreau să spun că nicio carte, niciun scriitor nu sunt priviţi izolat, ca momente suspendate. Fiecare cronică citeşte ori reciteşte toate cărţile autorului, reface drumul până la ultima carte, cea aflată în discuţie, stabileşte tipologii flexibile, de o supleţe excepţională. Cartea e aşezată în literatura autorului interpretat, apoi în cea naţională şi, de cele mai multe ori, în cea universală, „cazul” rămânând în anchetare, completul de judecată critică aşteptând urmările în regim de foc continuu. Demască „spiritele mai puţin atente”, dispuse la tipologizări grăbite, nu ignoră nimic din ce s-a

scris notabil despre autor. Rareori polemizează, interesat mai degrabă de *întâlniri* decât de despărţiri de perspectivă, de viziune critică. Citindu-l ori ascultându-l pe Marian Papahagi ai mereu sentimentul că rămâi un pas în urmă, că eşti pe punctul de a pierde cadenţa. Ritmul e drăcesc, performanţele sclipitoare. Truda nu se lasă descoperită. Lectura e desfătare, mod de a trăi. Cu sufletul la gură, lacom, nesăţios, dar pedant şi exigent totodată. De aceea, cărţile sale de critică se citesc ca nişte romane. Informaţia bogată, diversă pe care o conţin te invită la o bârfă subţire, la o clevetire inteligentă care întredeschide uşi secrete. Pe de altă parte, rigoarea aserţiunilor, temelia solidă a afirmaţiilor te fac să te simţi în siguranţă, alături de o călăuză pe care poţi conta. Rar o mai savuroasă pedanterie, o mai naturală desfăşurare de erudiţie, o mai spumoasă exactitate.

Cartea operează o selecţie de cărţi şi autori care i-au vorbit şi pe care s-a pregătit să-i asculte cu lecturile dintr-o viaţă petrecută printre cărţi: „Nu citim niciodată fără trimitere la tot ceea ce ştim dinainte; fiecare nouă carte e reperată printr-o lentilă de cărţi”. Iată doar două citate dintr-o carte înţesată de secvenţe memorabile: „o densitate metaforică agitată de sarcasm, o extraordinară capacitate asociativă ce nu se complace în pur hazard şi se compune în viziuni de o evidenţă plastică la îndemână numai temperamentelor poetice puternice şi o francheţe având în ea ceva din impulsivitatea şi candoarea unui *trouble-fęte* care strică jocurile gata făcute şi se instalează în mijlocul pieţei discursului cu verbele sale violente şi substantivele sale suave, cu imperativele aiuritoare şi cu oftaturile şi diminutivele lui antonpanneşti, cu smalţurile chineze scânteietoare ale figuraţiilor lui imaginative, transcrise cu migală de caligraf, dar şi cu impetuozitatea sa de artist tânăr şi năvalnic şi cu fineţe şi stenahorie valahă”(despre Mircea Dinescu) şi „nu vitalismul ci melancolia, nu sentimentul fizic al unei poezii în *plein air,* ci acela,

surdinizat, al interiorului, dau nota dominantă. Iernile lui Horia Bădescu sunt copleşitoare urgii de sfârşit de lume, care nici măcar nu mai trezesc instinctele baladistului spre a-l face să se tragă prin vreo mateină rachierie cu geamuri aburinde, ci împing la claustrare şi dau o senzaţie (de esenţă bacoviană) a unui univers «îngropat de viu». Autorul *Anotimpurilor* nu e niciun poet solar, al ceasurilor extatice ale amiezii, el nu are percepţia mediteranianului, ci pe aceea a omului de sub munte, melancolizat de ploi şi presimţind sfârşitul scurtei veri, apropierea toamnelor lungi şi a iernilor pustiitoare".

Titlul cărţii îl înţeleg eminescian: *Cumpăna* e sforţarea punctul de a ajunge cerc, niciodată împlinită, dar căutarea valorând mai mult decât ţinta; iar *semnul* e lectura ca „experienţă care nu caută decât să verifice ceea ce noi ştim de demult". Lumea ca lectură, lectura ca eliberare continuă.

Vezi şi *Faţa şi reversul*, 1993; *Fragmente despre critică*, 2994; *Interpretări pe teme date*, 1995; *Raţiunea de a fi*, 1999.

De la antimemorii la antilumi sau despre farmecul eseului. LAURA PAVEL debuta în 1997 cu *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban* (în Colecţia „Akademos" a EDP, colecţie - iniţiată de prof. univ. dr. Constantin Floricel şi îngrijită de subsemnata - care se poate lăuda cu câteva debuturi „grele": Ştefan Borbély, Diana Adamek, I. Maxim Danciu, Gheorghe Perian, Mircea A. Diaconu, Ilie Rad, Dina Cocea etc.). În cuvântul înainte, remarcam atunci premisa conţinut polemică, răspicată din primele pagini („Nicolae Breban este cel mai valoros romancier român al ultimei jumătăţi de veac"), dar şi graţia şi firescul cu care înaintează în teritoriul scriptural, familiaritatea subţire şi tăioasă cu Biblioteca, sobrietatea calmă şi cumva ocrotitoare a interpretării, densitatea senzuală, cărnoasă a stilului academic, încântarea cu care sunt înregistrate

descoperirile. În noua sa carte recunosc deja un stil: sigur pe sine, proaspăt, alert, de o alerteţe care antrenează cititorul într-o cursă cu obstacole dărâmate cu gesturi fulgerătoare, aş zice, pentru a înălţa imediat altele în loc, din pura şi profunda plăcere a comentariului infinit, deschis, labirintic. Fireşte, reţin de la prima ochire o marcă - *anti* - care pare să configureze, să promită o serie de răsturnări ori măcar lecturi incomode. *Ionesco. Anti-lumea unui sceptic* (2002) începe la fel de tranşant, argumentul descriind dintr-o răsuflare (în tot ce scrie Laura Pavel regăsesc acelaşi ritm trepidant şi antrenant, care te somează să ţii pasul, să intri în joc, să laşi deoparte tabieturi şi locuri comune) „ordinul de luptă”: „Preluând metoda parodiei intertextuale ionesciene, am demontat programatic categoria *absurdului*, văzând-o ca pe un vortex conceptual creat din ciocnirea mai multor coduri ale reprezentării literare, respectiv teatrale. O concluzie, reiterată succesiv în diversele capitole ale cărţii, este aceea că *absurdul* modern al subiectivităţii transcendentale, revoltată, în mod sisific, ca la Camus, în faţa lumii incomprehensibile, va fi tot mai mult înlocuit la Ionesco prin coliziunea postmodernă, de tip parodic, a *tragicului cu comicul, cu fantasticul oniric, cu miraculosul suprarealist, melodramaticul, goticul* şi *sublimul postmodern”.* Autoarea îşi propune să treacă „dincolo de sentinţele critice deja clişeizate - încadrabile aproape toate sub o etichetă comodă şi suficientă de tipul: *Teatrul lui Eugčne Ionesco este absurd* - şi să dezvolte, în paralel, mai multe premise explicit polemice în raport cu ionescologia franceză, anglo-americană şi românească de până acum”...urmărind „restabilirea conexiunilor între poetica modernă a avangardei şi a aşa-zisului absurd şi aceea postmodernă a deconstructivismului şi a alterităţii parodice a textului.” Elementul de compunere *anti* nu înseamnă, aşadar, neapărat *împotrivă*, ci punerea sub semnul întrebării a unei prea tradiţionalizate sintagme; o

ocolire a locurilor devenite comune, de atins printr-o nouă privire, descărcată de prejudecăţi şi încărcată cu perspectivele ultimelor lecturi teoretice. Adică cu ultimele prejudecăţi în vogă. Nu altceva e istoria culturală - o serie de ficţiuni temporare. Absurdul, fără sens şi fără logică, s-a dovedit, în vremea din urmă, a fi logica însăşi a vieţii omeneşti la această oră istorică. Perspectiva parodic-intertextuală a scrisului ionescian o presimţea deja. Absurdul se mai poate numi astfel, sugerează cartea Laurei Pavel, doar dacă e redefinit ori se caută un alt cuvânt care să acopere aceeaşi realitate ficţional-destinală. Studiul demonstrează că *absurdul* e vorbă goală în accepţiunea sa comună, că devierea, ezitarea, lipsa de sens şi de direcţie sunt trăsături ale unei perspective postmoderne, dezîncântate şi libere, în căutare disperată, deci foarte omenească, de răspunsuri. Raportul literatură/ficţiune este demontat cu o gamă surprinzătoare de chei posibile, toate depăşind absurdul. Mă gândesc, într-o paranteză, că etimologia îi dă şi ea dreptate Laurei Pavel: dacă *surdus* înseamnă „neînsufleţit, neînduplecat, necunoscut, nevăzut, ascuns, întunecat, nesupus”, *absurdus* înseamnă „neplăcut auzului” (Ionesco cerea insistent un efort înspre muzicalitate şi adâncă armonie), „nepotrivit şi prost”, ieşit fără talent din întunecatul *surdus*, fără înclinaţie şi fără ţintă. Literatura lui Ionesco este absurdă doar dacă se ţine seama de dubla mişcare a particulei *ab*, care numeşte şi *conformul*, şi *contrariul*. E o literatură prefăcându-se că se mulează pe „întunecat” pentru a-i contura opusul, „lumina”, şi ea ivită din acceptarea destinalului cu tragică luciditate, adică, în cele din urmă, cu seninătate. Grecescul *paralogos* (şi *atopos*, cu sens asemănător) are şi el o faţă dublă: e *alături de* raţiune/cuvânt, dar şi *în ciuda* lor. Fără loc anume, gata să-şi întemeieze pe cont propriu unul din petice, din frânturi de înţelesuri, din „fărâme”…

Cu o expresivitate prin ea însăşi convingătoare,

cartea vorbeşte despre „ficţiunea” eului hipertrofiat, despre identitatea „englezească” a lui Ionesco (secvenţă absolut remarcabilă), despre morala iudaică şi scepticism, insolit şi catastrofă, donquijotism, fantome şi ruine ale textului, despre evaziunea onirică şi metafizica Anti-Lumii, despre o nouă poetică a tragicului. Fascinantul personaj Ionesco primeşte nu neapărat o altă partitură, cât una mai vie, mai complexă, cu feţe contradictorii, gata să răspundă unor mize teoretice actuale, să-şi prelungească durata.

Să mai spun că, fiind vorba de generaţia 27, Laura Pavel îşi face o datorie „protocolară”, aş zice, din respect faţă de mai vârstnicii obsedaţi, cu înverşunare inchizitorială, de vina de neiertat a generaţiei cu pricina: trece în revistă aceste mari obsesii despre cantitatea de vină politică a reprezentanţilor ei, însă o face cu bun simţ şi excepţională măsură, fără a uita că este vorba, în cele din urmă, despre o avangardă culturală, exemplară, în spatele căreia s-au adunat prea multe voci cârtitoare, gata să pună în umbră o operă durabilă prin exhibarea aproape impudică şi mereu interesată a unor trecătoare accente ţinând de politică. Nu întâmplător, Laura Pavel subliniază anume, de la început, proasta părere a lui Ionescu despre politică şi dorinţa sa de a atinge sensul cu adevărat omenesc, general-omenesc al cuvântului literar.

În demersul ei, Textul apare mai ales ca fiinţă autonomă, „uimirea hermeneutică” ştiind să traverseze elegant zone încremenite în resentiment şi închipuite tabu-uri. E de reţinut că „Ionescu revalidează supoziţia valorii de adevăr a operei literare, precum şi caracterul revelatoriu şi paradigmatic al ficţiunii dramatice[…] Adevărul ficţional poate fi pus în evidenţă printr-o interpretare a textului literar ca joc de tipul *de-ar fi să fie*”. Un fel de pact, de contract hermeneutic funcţionează perfect în spaţiul ficţiunii, uimirea copilăroasă, dar şi adevărul lui *ziceam că*. Aici nu încape minciuna, căci ea e totuna cu ficţiunea. Jocul lui *ca-şi-cum* (Vaihinger) nu e nici

fals, nici mincinos. Interpretarea înseamnă pentru autoare explicitarea unui fel de a fi în lume. Căci, cum ar spune Paul Ricoeur, „ceea ce este într-adevăr de interpretat într-un text este o *propunere de lume*, a unei lumi în care să pot locui pentru a proiecta în ea unul dintre posibilii mei cei mai proprii...”, deschiderea în realitatea cotidiană a unor noi „posibilităţi de a fi în lume”. A interpreta înseamnă „a te expune textului şi a primi de la el un sens mai larg”. Este ceea ce face Laura Pavel într-o carte asupra căreia merită revenit. Şi nu ştiu dacă e adevărat, nu am pretenţia că sunt la curent cu tot ce mişcă în presa noastră literară, dar cartea aceasta îmi pare oarecum lăsată deoparte în nesfârşitele şi fără sfârşit (adică fără o încheiere demnă de reţinut) polemici şi taclale pe seama lui Eugen Ionescu.

Alfabetul doamnelor *sau fals tratat pentru uzul domnilor*. Orice *fel* de personaj ai alege să-l urmăreşti de-a lungul unui veac (personajul cu mustaţă, personajul pirpiriu ori peltic, personajul cu ochi albaştri...), căderea în subiectivitate şi chiar în „minciună” este inevitabilă. Cu atât mai mult când e vorba despre personajul feminin al literaturii române de la Negruzzi (1840) la Camil Petrescu (1933), de la doamna B. la doamna T., personaj văzut (aproape) exclusiv din punctul de vedere şi după canoanele (respectate ori încălcate) ale bărbatului-scriitor. E ca şi cum despre personajele cu barbă şi mustaţă ar scrie numai şi numai scriitori spâni. Mărturia lor s-ar cuveni cât de cât pusă la îndoială. Observaţia nu e nouă, iar „anomalia” persistă. Poulain de la Barre avertiza: „Tot ceea ce a fost scris de bărbaţi despre femei trebuie considerat suspect, căci bărbaţii sunt deopotrivă parte şi judecător.” IOANA PÂRVULESCU ştie prea bine că „avantajul opţiunii pentru această zonă este că permite simultan confruntarea cu prejudecata literară şi cu cea extraliterară de care e intim legată”, mărturisind că „vizibilitatea personajului în raport cu prejudecata extraliterară, dar cu implicaţii literare va fi

criteriul selectării unor personaje şi nu a altora”. Să spun de la început că frumuseţea, remarcabilă, dacă nu de-a dreptul sfâşietoare a cărţii *Alfabetul doamnelor* stă în tensiunea dintre două forţe şi două tendinţe-tânjiri. Pe de-o parte, nostalgia unei sinteze. Ioana Pârvulescu şi-ar dori reconstituirea staturii personajului feminin istoric prin intermediul celui literar. Toate straturile, de suprafaţă ori de adâncime, de la aspect, la moravuri şi gradul de libertate şi până la nivelul temperamental, psihologic, psihanalitic, spiritual, sunt accesibile doar prin documente inevitabil trucate. Grilele, criteriile, evaluările sunt croite după calapodul unei societăţi, al unei mentalităţi masculine. Oricât de mult şi-ar dori să păstreze cumpăna dreaptă, autoarei îi lipsesc contrapunctele. Luciditatea sa e vulnerabilă. Părtinirea, molipsitoare. Ca să împrumut titlul cărţii de poezie a Ioanei Pârvulescu, perspectiva „leneveşte într-un ochi”, într-unul singur. Are dreptate că „există o unitate a evoluţiei personajului literar în genere, indiferent dacă e *vir* sau *femina*” şi că separarea lor e inutilă. Însă separarea lor e inutilă fiindcă unitatea e mincinoasă. E o unicale. Personajul feminin construit împotriva prejudecăţilor epocii ori foarte conform acestora nu e unul liber. Prejudecăţile masculine se schimbă, moda privirii acelui unic ochi autoritar îngăduie aparente libertăţi. Personajul feminin/femeia se supune constrângerilor şi înlesnirilor mereu venite din afară.

Să fac aici o paranteză. Excelentă coperta Ioanei Boştină după o idee a Ioanei Pârvulescu. Un soi de fotografie de epocă. În prim-plan, o femeie delicată, distinsă, un pic arogantă şi suficientă sieşi, dar cu o toaletă, o ţinută, un mers pentru *ceilalţi*; jucate toate cu o privire trist-melancolică, grea. O privire mătăsoasă. *Ei*, întâmplător în fotografie, sunt umbre, fantome. Trec fără să vadă, fără să preţuiască ceea ce există după regulile lor. Femeia - foarte tânără şi foarte femeie - priveşte în faţă şi, cumva, într-o parte. Se priveşte, parcă, în oglinda de

dincoace de lumea convenţiilor. În acea privire tăcută se descrie, se verifică, se recunoaşte. Fără cuvinte. Adevărata sinteză e acolo, în ochiul privind înăuntru, ignorând fundalul social masculin. *Alfabetul doamnelor* e un fals tratat pentru uzul domnilor. Pentru împăcarea lor. Meritul Ioanei Pârvulescu stă în încercarea de a amănunţi „falsul tratat” adăugându-i, ici-colo, comentarii printre rânduri, de-codificări. Mai puţine decât mi-aş fi dorit, însă destule ca volumul să fie inteligent, incitant, ispititor.

Desigur, dicţionarul de la B. la T., aproape alfabetic, cronologic şi tipologic, ar merita extins la dimensiunile unei enciclopedii. Fără a renunţa la stilul alert şi la pripirea cuceritoare, şi-ar putea alătura perspective înrudite, ar putea amănunţi deschideri aici suspendate. De pildă, faptul că femeile citeau mai mult, lectura lor fiind una de identificare - se recunoşteau în eroina tânără şi frumoasă - s-ar cuveni discutat din mai multe unghiuri. Citeau mai mult fiindcă le era hărăzită viaţa de interior, în bătăliile publice angajându-se bărbatul. Apoi, instruirea le putea creşte preţul o dată cu trecerea de sub tutela părintească sub una maritală. În secolul 17, zestrea fetelor enumeră şi cărţi, promiţând, indirect, competenţă intelectuală în secondarea soţului şi în educarea progeniturilor. Lectura era de identificare fiindcă femeii i se cerea să *corespundă*, în vreme ce bărbatul putea *să fie*, pur şi simplu.

De remarcat că personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, singurele din *Alfabet* beneficiind de privirea unei scriitoare, sunt relativ expediate ca suferind de „moşteniri apăsătoare şi defeminizante”. „Femeea în faţa oglinzei” este femeia de pe coperta cărţii şi cea pe care o caută Ioana Pârvulescu, aproape fără s-o ştie, în cele 150 de pagini de „delicii intelectuale”, cum bine le descrie Nicolae Manolescu. Prejudecata scriitoarei nu era „lipsa misterului feminin”. Femeile din cărţile ei nu sunt „străine”. Comentariul este făcut sub presiunea

prejudecăţilor falocrate. Eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu încearcă lucid, rece, cu o uşoară crispare, să se privească singure şi să scape din „casa cu păpuşi”. Prinsă în sarabanda eroinelor create de bărbaţi, Ioana Pârvulescu are o clipă de orbire. Şi ea grăitoare. Şi ea inteligentă şi incitantă. Mă mai gândesc, apoi, că şi în literatura de după al doilea război mondial ar putea fi găsite prelungiri ale portretelor şi tipurilor din veacul descris în *Alfabet*. Fiindcă societatea totalitară impunea reguli *deopotrivă* bărbatului şi femeii, astfel încât convenţiile eterne, literare şi neliterare, rămâneau, în esenţa lor, neschimbate. Iar femeile continuă să „încurce viaţa domnilor” din cărţi.

Îmi dau seama că n-am spus mai nimic despre carte. Asta şi fiindcă fiecare pagină e doldora de sugestii şi comentariul din marginile unei cronici e condamnat la sărăcie. Vorba lui Chesterton, n-aş putea răspunde provocărilor decât ducându-mă acasă să scriu o carte pe aceeaşi temă. Ceea ce şi cred că merită să fie făcut. Fiindcă ar fi multe de povestit despre, de pildă, aşa-zisa „identitate profund naturală” dintre femeie şi floare despre care vorbea Călinescu. Sau despre rolul şi rostul motivelor literare; despre lauda care ucide, despre sclavia romantică, despre duduci şi arta încondeierii, despre confuzia dintre literatură şi realitate când e vorba despre personajul feminin, despre feminitate şi defeminizare, despre misogini şi falocraţie. Şi aşa mai departe. O carte care stârneşte pofta de taclale şi de încontrări.

Ca o paranteză dezolată. CIPRIANA PETRE debutează cu *Didascalia în opera lui Camil Petrescu* (*ca o paranteză dezolată*) - 2001 -, cartea fiind însoţită de un cuvânt înainte al Sandei Golopenţia. Aceasta din urmă schiţează, sobru şi dens, o istorie a didascaliei, reţine palierele pe care se „joacă” studiul cercetătoarei debutante şi se desparte discret, dar net de câteva dintre încheierile acestuia (despărţiri la care voi reveni). De la o observaţie exactă, motivând subtitlul cărţii - „parantezele

didascalice” din piesele lui Camil Petrescu stau sub semnul dezolării: „Dezolarea neconştientizată a unei voci auctoriale eminamente narative, care, deşi încearcă prin toate mijloacele să-şi facă simţită prezenţa dramatică, rămâne «condamnată» la un statut marginal, parantetic, căci i se impun limitele unui gen prea puţin epic pentru gustul ei, în locul largilor desfăşurări narative de care ar avea nevoie. Rezultatul îl constituie o specie mixtă, epico-dramatico-lirică, un hibrid purtând amprenta stilului camilpetrescian: didascalia lui Camil Petrescu.” -,Cipriana Petre trece cu dezinvoltură, deloc inhibată şi cu o doză simpatică de oralitate şi „impertinenţă” (în sensul eliberării demonstrative de idoli clasicizaţi), la inventarierea lor, în încercarea obstinată şi nedispusă să-şi nuanţeze prima impresie de a demonstra ipoteza lansatoare: „narativizarea textului dramatic prin didascalii.” Lucrarea e una „tabelică” - numără, calculează proporţii, ponderi, locuri, suprafeţe, experimentează clasificări şi „căprării” ingenioase, reuşind să atragă atenţia asupra unui corpus de texte în stare şi de existenţă autonomă. Senzaţia este aceea de dereticare febrilă şi prea calculată, septică (ocolind - anume - sugestii, nuanţe, adâncimi inefabile), a unui teritoriu în-corporat prin definiţie şi de obicei imposibil de descris în afara „corpului” prim - textul dramatic alcătuit din *replici*. Cercetătoarea enunţă pe nerăsuflate, într-un galop statistic foarte convingător, reuşind să facă palpitante trecerile prin reprezentări grafice, proporţii, procente, grafice şi tabele, tot ce a aflat prin aţintirea privirii asupra didascaliilor camilpetresciene. Studiul e însă suspendat înainte de a se personaliza, stilul însuşi fiind condamnat pentru îndrăzneala de a-şi conserva, şi în teatrul autorului, amprenta. El, studiul, oferă toate datele pentru o cercetare teoretică, neaplicată, impersonală asupra genului subsumat al didascaliei. Unghiurile de vedere sunt bogate, chiar cu o doză de pedanterie uscată. Cuprinsul e mai mult

decât grăitor: consideraţii generale, ponderea didascaliilor în dramaturgia lui Camil Petrescu, o încercare taxonomică (decupând şi descriind didascalia narativă, de adresare, de rostire, fără replică, redundantă, gestuală, psihologică etc.), tehnicile de racord, iradierea câmpurilor semantice. Fiecare inventar are o rubrică intitulată „pe scurt”, o concluzie care întoarce din condei probele din proaspătul dosar înspre narativitatea excesivă a teatrului lui Camil Petrescu. În ultimele două capitole, *Absurdul comentariilor. Umorul involuntar* şi *Fals tratat pentru uzul interpreţilor dramatici*, când ar fi fost de comentat amprenta camilpetresciană, autoarea cade în intoleranţă. Ieşirea din schema tocmai desenată, cu valorări decise şi o siguranţă remarcabilă a liniei, este amendată cu un rictus bătrânicios al frazei. Dacă preambulul promitea o înţelegere fină şi subtilă a unui stil abordat dintr-un unghi inedit, ultimele capitole dau semne de orbire. „Rateul dramatic al unui narator superlativ” pe care-l radiografiază studiul Ciprianei Petre merită, cum o spune Sanda Golopenţia în cuvântul înainte deja pomenit, *recuperări*, căci parantezele lui Camil Petrescu ar putea fi „salvate şi îndrăgite” tocmai fiindcă ascultă de un stil. Inventarul „gafelor” ar putea fi nimicnicit printr-o mai atentă aplecare asupra comparaţiei ca mijloc predilect (şi teoretizat anume) de cunoaştere. Într-un comentariu asupra prozei camilpetresciene (vezi capitolul *Starea de cumpănă* din volumul *Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret*, 1994), descopeream claritatea, limpezimea surprinzătoare a aparent şocantelor comparaţii ale prozatorului. Lucrurile nu se întâmplă altfel în cazul teatrului, iar Sanda Golopenţia o observă cu fineţe. Ridicole şi de tot hazul i se par Ciprianei Petre tocmai didascaliile „interiorităţii”, cum exact le numeşte prefaţatoarea, cele permiţând, prin comparaţii rare, dar foarte limpezi ca gând şi emoţie, atingerea transei afective, intrarea în rol, mai simplu spus. „Foloseşte când vrei să te explici comparaţia. Încolo nimic”

- le recomanda autorul propriilor personaje în *Patul lui Procust*. Comparaţia nu închide niciodată, e un început continuu, suspendat, o posibilitate, ea însăşi instabilă şi imprevizibilă. Nici în didascalii ea nu „îngheaţă” actorii în gesturi definitive şi obscure, cum se teme autoarea, ci sugerează o adâncime de atins prin efort liber şi infinită proiecţie a „lumii posibilităţilor”. E acel „pe măsură ce” cu care îşi defineşte prozatorul sistemul filosofic. Întemeiată pe ceea ce Bergson numea „simpatie mobĕlă”, comparaţia are memorie, are trecut, ca sentiment estetic, alătură, conexează, caută „istoricul” unei senzaţii, fixând „un cuplu de echivalenţe sensibile” (*Documente literare*). La Camil Petrescu, are întotdeauna două tăişuri: se rosteşte orgolios ca „moment de cunoaştere”, dar conţine în chiar enunţul ei aparté-ul nemulţumirii sale de sine, conştiinţa imperfecţiunii, garanţia pasului următor. Nimic mai adecvat artei actorului, „în progres” şi în neîntreruptă căutare a unei noi nuanţe în compunerea personajului interpretat. Emil Gulianu remarca pe bună dreptate impresia de „brut, stufos, răscolit, aspectul acesta de *şantier*” pe care îl capătă textul camilpetrescian graţie abundenţei comparaţiilor. Un şantier în care actorul/cititorul este aşteptat să umple singur spaţiile goale şi să recepţioneze exact şi fără putinţă de confuzie mesajul. Dincolo de concretul uneori abrupt al imaginii, stăruie umbra donquijotescă a aventurii cunoaşterii. Nimic hilar sau „de tot hazul” aici. De altminteri, sunt destule semne în cartea tinerei debutante care să arate că, în cele din urmă, este în stare să... recepţioneze mesajul şi că larga disponibilitate pentru reveniri şi „cazierul” intelectual al comparaţiei didascalice îi sunt la îndemână.

Teze(le) neterminate(1991) ale MARTEI PETREU - neterminate fiindcă aşezarea noastră faţă în faţă cu Textul nu poate fi niciodată definitivă, condiţia cititorului, ca specie, este una de nomad, de călător fericit căci liber - sunt, aparent, o culegere de eseuri de dimensiuni şi

cuprinderi diferite, propunându-şi ca obiect teme nu doar variate, ci şi divergente. Aparent: o dată ultima pagină întoarsă, mi se revelează strania unitate subterană a cărţii. Stranie, fiindcă pune pe nesimţite în mişcare, tainic, mocnit, pas cu pas, un vârf captivant căruia îi cazi pradă înainte de a mai avea răgazul să-ţi iei măsuri elementare de protecţie. Jurnal de lectură, într-un anume fel - dezinvolt, rafinat, neînchis în aserţiuni definitive, efervescent, un pic pervers (adică experimentând *atingeri* inedite, mai puţin obişnuite, ale cuvântului cu ideea), *Teze(le) neterminate* circumscriu, în fond, o unică temă: cuvântul sau „întâmplarea noastră cea de toate zilele", cum ar spune C. Noica. Eseurile primei secţiuni - *Afecţiuni elective* - sunt trepte complementare conducând, prin „tratatul de sofistică", la încheierea din *Epilog,* cea care sugerează cheia foarte atent lucratului întreg. Autoarea îşi apropie texte celebre identificând, în pledoarii imbatabile, incitatoare la dialog (de altminteri, am citit toată cartea cu senzaţia acută a participării la o „şedinţă" de artă a conversaţiei subtile), aspecte ale impactului cuvânt/sentiment: de la efectele „castratoare" ale cuvintelor iubirii, la Marin Preda, la cele „născătoare", în stare să substituie iubirea însăşi, la Elias Canetti. Demonstraţiile, probe de virtuozitate hermeneutică, sunt impudice, în sensul cel mai fertil al cuvântului, de loc inocente, făcute în numele unui dosar bogat în depoziţii (citeşte *lecturi*), ca imaginaţie verbală şi vedere plastică remarcabile. Ele sunt urmate, abia în final poţi cântări cât de firesc, de un „dicţionar de caragialisme" şi unul de sofisme (secţiunea *Parva logicalia*). Tratatul despre sofistică al Martei Petreu inventariază conştiincios „erorile", le clasifică şi exemplifică (extrăgând probele „materiale" din opera lui Caragiale, Lewis Caroll sau Eugen Ionescu, în principal), se alarmează de frecvenţa lor („scrise sau orale, vorbite sau doar gândite, sofismele sunt mediul nostru cotidian"), se înfioară la gândul imperfecţiei

demonstraţiilor noastre logice („Faptul că rezultatele demonstraţiilor logice mi se dihotomizează limpede în adevărate şi false, faptul că eroarea şi adevărul pot interfera atât de pervers îmi pare a fi limita cea mai gravă a logicii şi ambiguitatea cea mai alarmantă a alcătuirii minţii noastre”), însă alarma şi înfiorarea sunt jucate, sunt măşti. „Tratatul de sofistică” e scris cu molipsitoare încântare: „Sofistica e joc pur şi crud al spiritului, demonstraţie estetică de abilitate a gândirii”; „capitolul cel mai spectaculos al logicii, partea ei *manieristă,* căci transformă deformarea ascunsă a gândirii într-o adevărată artă”. Mai mult decât atât: „inflorescenţă manieristă din care nu rodeşte nicio certitudine *gnoseologică* sau *morală”,* sofistica este salvată de valoarea sa *estetică.* Ne aflăm, aşadar, în faţa unei *tragedii* „simpatice şi umane”, chiar mirabile. Că poţi spune orice despre orice este semnul forţei, semnul artei. Hegel poate fi invocat ca martor, şi Marta Petreu o face: „Când cineva nu găseşte argumente bune, chiar în sprijinul a ceea ce e mai rău, el trebuie să nu fi ajuns prea departe în ceea ce priveşte cultura sa”. Funcţia estetică a gândirii noastre prevalează. Ea se naşte din cuvânt, e nefericită - fericirea nici nu există fiindcă nu poate fi vorbită! -, dar ne aparţine şi îi aparţinem în modul cel mai adânc cu putinţă. Precum *jocul.* De altminteri, J. Huizinga (în *Homo ludens)* accentua pe caracterul ludic al sofismelor considerându-le căutători de ordine într-o lume haotică şi nesupusă. Pentru Marta Petreu, logica însăşi este „o proiecţie nostalgică a dorinţei noastre de limpezime”. Dar o nostalgie dinamică, fecundă, „vorbareţă”. „Partea Diavolului” - „cunoaştere luciferică” numea Lucian Blaga partea răzvrătită şi contradictorie a minţii omeneşti - este cea care se delectează cu „momirea respondentului spre pură vorbărie” (Aristotel în *Respingerile sofistice,* grila de lectură a Martei Petreu). Un joc vinovat, cum „vinovate” - adică vii - sunt toate *jocurile* omului când încearcă să umple goluri care i-au fost sortite.

Semn al vanităţii - singura roditoare în sens uman: „Şi putem să ne întrebăm dacă o asemenea trăsătură nu este o *constantă* a speciei umane; în acest fel, viabilitatea operei lui Caragiale s-ar putea explica şi prin faptul că, asemeni *Dialogurilor* platoniciene, *Momentele* surprind şi fixează în forme memorabile această constantă, această invariantă ontică a omului - practicarea sofisticii”. Confuzia dintre ontic şi discursiv devine atunci un joc al erorii voite, o artă omenească de salvare din „eterna lumină necruţătoare a adevărurilor totale”.

Cum cu înţelesul e greu să te descurci, e preferabilă oricând împărtăşirea jocului liber al vorbelor. E o iluzie de ordine şi de limpezime. O inutilitate promiţătoare în sensul pe care îl dădea D. D. Roşca inutilului: „omul s-a descoperit pe sine ca fiinţă calitativ deosebită de celelalte vieţuitoare numai în momentul când a descoperit gratuitul, creându-l”. Gratuitul care pregăteşte marele util sau îl promite, măcar. Excelentă în acest sens *Apocrifa secundă.* Un mini-eseu care intră perfect în structura crescătoare a cărţii - nu e doar un capriciu al autoarei „îndrăzneala” de a trimite la Marx acum când numele lui intră într-o eclipsă mai densă decât merită. În numitul eseu, ultimul din secţiunea întâi, aşadar cel care deschide într-un fel dicţionarele de sofisme, Marta Petreu găseşte aserţiunii marxiste - potrivit căreia activitatea spirituală e, obligatoriu, una *post festum,* omul trebuind înainte de toate să mănânce, deci să numească - un precursor într-un personaj al *Bibliei.* Din această perspectivă, Marta şi Maria întruchipează, prima, utilul îngust, suficient, cea de-a doua, inutilul promiţător în ordine estetică. Harnica Marta, cu toată strădania ei de a face ce se cuvine, cu credinţa ei cuminte, învăţată conştiincios pe de rost, nu place lui Iisus. Dimpotrivă, „natura omenească a lui Iisus este măgulită şi înălţată de încrederea exaltată, neţărmurită pe care o are Maria în esenţa sa spirituală”. „Lenea” Mariei e una estetică, deci singura salvatoare. (Să remarc în paranteză

„corespunderile” care-i sunt mereu la îndemână Martei Petreu. *Apocrifa secundă* transferă tipul celor două femei în *Cositul* lui Breugel, citind acolo, faţă în faţă, semnalmentele plastice ale utilului şi inutilului). Secţiunea *Parva logicalia* se încheie perfect simetric cu un subcapitol dedicat paradoxului - căutare spumoasă şi gratuită a unui sens.

Să revin asupra câtorva eseuri din prima secţiune. În *Hegel şi utopia recunoaşterii,* Marta Petreu îi re-citeşte pe Holban, Proust, Tolstoi sau Ibsen prin prisma *Fenomenologiei spiritului* a lui Hegel. Rezultatul e departe de a fi sec. Preţiozitatea goală, mimat savantă e complet străină autoarei. Cu limbajul elevat şi diferenţiat al absolventei de filosofie vorbeşte poeta, infuzând senzualitate fiecărei fraze, pulsând sânge fierbinte interpretărilor foarte solid argumentate cu lecturi dintre cele mai serioase. Relaţia erotică este disecată din perspectiva raportului etern fiind una tensională, dureroasă, crizică. Proiectarea idealului slugă/stăpân, a „canibalismului sufletesc”, *mişcarea recunoaşterii* asupra celui iubit, transformarea lui într-un obiect supus servind autoreflexivitatea celui care iubeşte, orb în afară, ar fi putut apela şi la „creanga de Salzburg” stendhaliană ca metaforă a depersonalizării celuilalt, a receptării lui ca întâmplător, dar indispensabil suport al fantasmelor - „visul întrupat” eminescian. „Canibalismul sufletesc” invocat prin Proust îşi putea găsi argumente şi în *Călugăriţa* lui Roger Caillois - acea insectă care acţionează direct sub impulsul afectivităţii decapitând masculul înainte de acuplare şi devorându-l îndată după. Fascinaţia pe care o exercită insecta la toate popoarele mărturiseşte o *înţelegere* secretă pentru gustul ei morbid şi sugerează rădăcini adânci imposibilei recunoaşteri. Recunoaşterea cuplului nu e niciodată mutuală, balanţa înclină totdeauna într-o parte sau cealaltă. Alături de *Fenomenologia...* hegeliană, sugestii interesante poate oferi şi *Lysis* al lui Platon, cele

două fiind, în opinia lui Constantin Noica, marile cărţi despre *philia*.

Chinul îndrăgostitului, oscilând între dragoste şi amor propriu, este unul verbal, intelectual. În *Marin Preda, cu dragoste şi mânie* este identificat chinul nonverbal al eroului primar pentru care cuvintele de dragoste nu au vreun rost, efectul lor fiind, dimpotrivă, castrator: „Ţinând cont de această funcţionalitate castratoare a verbului, putem spune că erotica lui Preda este una a tăcerii şi violenţei, în care dorinţa se iveşte nudă, nemediată de sentiment”. Situaţiile psihanalizabile din secvenţele de dragoste ale romanelor lui Preda sunt analizate prin prisma celor trei diateze ale iubirii, ale recunoaşterii. Aici s-ar putea deschide o paralelă cu trionticitatea persoanei aşa cum este ea văzută de Eduard Pamfil şi Doru Ogodescu (*Persoană şi devenire).* Fiinţa ca expresie sintetică a trei poli - formal, structural-afectiv şi sistematic valorant - este un ideal pe care îl caută şi mişcarea erotică. De remarcat, apoi, că *disimularea,* despre care s-a scris mult în relaţie cu personajele lui Preda în ipostaza lor socială, e o variantă a efectului castrator, una pe dos. La fierăria lui Iocan preţuieşte cine deţine *cuvintele puterii*. Ilie Moromete ştie să potrivească vorbele ca nimeni altul, dar el spune arareori ce simte. Cuvintele sunt bune pentru o paradă publică nu pentru relaţii intime, acolo unde instinctul ia, tăcut, locul sentimentului şi îl pune pe erou în situaţii disperate. Meşterul la vorbă este, în fond, incapabil să (se) comunice. Nu doar „discursul îndrăgostit” (vezi Roland Barthes) este absent, ci şi cel simplu, omenesc. „Gesturile” sufleteşti ale lui Ilie Moromete sunt sfâşietoare tăceri - scena cu Niculae la serbarea şcolară e grăitoare. Un univers intim violent şi nonverbal, aşadar inevitabil ruinător.

Exactă observaţia Martei Petreu relativă la varianta „voinicească” şi inestetică a bărbatului îndrăgostit din proza românească. S-ar putea vorbi chiar despre o carenţă

naţională, despre o „masculinizare” păguboasă a scriiturii în sensul îndepărtării de neliniştea „animală”, de acea zonă nebuloasă, panicat viscerală pe care analizele seci n-o pot capta.

În *De la Oedip la Prometeu,* voinţa de intelectualitate a lui Elias Canetti e interpretată, convingător, ca succedaneu al setei de iubire. Cel trăind sub „vraja literelor şi a cuvintelor” le descoperă forţa de a substitui sentimentul, de a valora singure cât cea mai pătimaşă trăire. Relaţia mamă/fiu „dă” ecuaţii interesante şi în *Infernul tandreţei* al lui Alain Bosquet, o carte la fel de psihanalizabilă ca *Limba salvată* sau *Facla în ureche,* pe care mi-ar fi plăcut s-o citesc comentată de Marta Petreu.

„În mod firesc, critica literară este datoare să explice pentru orice cititor de ce se întâmplă un eveniment sau altul în spaţiul *ontic* al operei literare”. Cu această datorie asumată, autoarea „traduce” *Nouăsprezece trandafiri* a lui Mircea Eliade arătând unde poate duce „excesul de erudiţie”. Desfoliată cu arguţie, cartea îşi pierde farmecul. Jucăria e excesivă şi îşi trădează prea flagrant gratuitatea.

Mă opresc aici. *Tezele neterminate sunt* asemeni unui ciorchine uriaş, ispititor. Rupi o boabă sau alta, deguşti şi comentezi savori, nerăbdător să descoperi osatura secretă a unei atât de bogate construcţii. Şi nu izbuteşti decât să complici labirintul benefic, borgesian, al lecturii infinite. Este şi morala discretă a cărţii - în cele din urmă, *partea noastră* sunt vorbele, jocul lor, nu înţelesul ultim.

Două cărţi despre Cioran sau „România-le”. La mică distanţă una de cealaltă, au apărut două cărţi fundamentale despre Cioran: Marta Petreu, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la faţă a României”* (1999) şi Ion Vartic, *Cioran naiv şi sentimental* (2000). Am citit cronicile apărute în presa literară, unele serioase. Mi-au displăcut total cele care le puneau în aceeaşi oală (vulgaritatea expresiei e intenţionată) nu fiindcă aveau amândouă aproximativ acelaşi subiect, ci fiindcă se

întâmpla ca autorii să trăiască sub acelaşi acoperiş. Amănuntul, cu totul nesemnificativ în împrejurarea numită „operă originală şi autonomă”, punea în umbră subiectul însuşi, de o însemnătate încă neformulată răspicat. Mi-am propus să scriu despre cele două cărţi prefăcându-mă că nu-i cunosc pe autori. Mă voi ţine de cuvânt, cu precizarea că lucrul nu e doar extrem de dificil, ci şi surprinzător de simptomatic, îmi dau seama. În istoria lor, românii s-au prefăcut mereu că nu ştiu tot ce li s-a întâmplat *şi* din cauza altora, aşa încât aceşti alţii au putut să-şi desăvârşească proiectele mizând tocmai pe această „prefăcătorie istorică”, pe ne-îndrăzneala românească.

Ciudăţenia din titlul acestor rânduri - „România-le” - imită formula utilizată de Mona Ozouf şi Pierre Nora pe frontispiciul celor şapte volume de istorie a Franţei: *Lieux de mémoire. Les France* (sic!). Existenţa mai multor Franţe, funcţie de perspectivă şi de exigenţa actuală care fondează un *trecut* niciodată fondator prin el însuşi, este argumentată prin locurile memoriei, nu prin timp. Locurile durează, timpul curge. În cazul României, gramatica nu-mi lasă libertatea de a arăta că vorbesc despre mai multele feţe ale aceleiaşi Românii, articolul fiind încorporat substantivului. Formula „barbară” *România-le* are însă avantajul ambiguităţii - acel *le* e şi semnul decupat al pluralului, dar mai e şi posesivul (livresc): România *lor*. Oricât de ciudat, spune deodată că există mai multe Românii şi fiecare în parte e a celui care şi-o asumă şi o descrie. Mai mult decât atât, amândouă cărţile, s-o spun de la început, fac efortul de a sugera exact *rezultanta* care ne lipseşte. Ele sunt adevărate manuale de istorie şi psihologie a poporului român - lectura lor ar putea aduce în prim-planul tinerelor generaţii întrebările necesare pentru a îndrăzni pasul/paşii următori.

Despărţirea de Cioran cel din *Schimbarea la faţă...* (şi nu e singura figură a culturii române care aşteaptă un tratament similar din partea posterităţii) nu se poate face

decât după luarea unei distanţe ideologice (în măsura în care opiniile unui tânăr exaltat şi dornic să şocheze cu orice preţ, să-şi acopere cu vorbe „măreţia” presupusă, constituie elemente ale unei ideologii care să merite ori să pretindă analize şi spaime - mie, recunosc aici, „cazul” Cioran mi se pare disproporţionat) pentru a cântări, neapărat *contextual* şi cu toată grija, cum singur Cioran şi-o dorea, impactul aserţiunilor sale scandaloase. O face exemplar Marta Petreu. Abia apoi se pot detalia profunzimi metafizice şi descrie „interioare” cioraniene, aşezându-l în galeria marilor personalităţi/personaje ale literaturii (române). O face memorabil Ion Vartic.

Trecutul deocheat. Când Cioran constata, amar: „Scriitorul care a făcut prostii în tinereţe, la debut, e ca femeia cu un trecut deocheat. I se reproşează veşnic”, cred că avea în minte mai multele sensuri ale „deocheatului”. Trecutul său şi al României interbelice nu e doar nedemn, reprobabil, imoral şi vinovat, ci şi „făcut” ca atare de o privire străină, rea, răutăcioasă şi chiar invidioasă. Străină în sensul ignorării totale (voite?) a unei stări de lucruri care în orice altă parte a lumii explică şi disculpă. Mai mult, comparaţia nu poate fi întâmplătoare la un as al cuvintelor ambigue. Un acelaşi comportament din tinereţe e deocheat şi de neiertat la femeie şi firesc şi acceptat ca inventar onorabil la bărbat. Prin urmare, constatarea trimite şi la cantitatea de discriminare conţinută în epitetul cu pricina...

Să spun de la început - Marta Petreu este un comentator atât de tranşant, de net încât textele sale par mereu obraznice, deocheate, impertinente şi impudice. Poeta a fost adesea descrisă în termeni înrudiţi cu cei de mai sus şi şi-a asumat ea însăşi *neruşinarea* şi *mânia*, logica îi este locul psihic/mental preferat, iar jocurile manieriste - instrumente de disecţie şi situare în spaţiul lumii şi literaturii deopotrivă. În cartea despre Cioran, îi simt netitatea izbucnită dintr-o exasperare. Se vorbeşte pe

toate drumurile, la noi şi aiurea, despre devieri de dreapta, legionarism şi aberaţii de stânga fără o (re)întoarcere la texte, la date şi documente, fără a deschide polemica pe o bază informată şi, pe cât cu putinţă, obiectivă. Ca un profesor gata să-şi piardă răbdarea, dar pentru care menirea e mai presus de umori, Marta Petreu ia sub microscop generaţia „legionară” şi o descrie aplicat şi fără reţineri protocolare. O carte aspră, tăioasă, ocolind aproape cu totul compromisurile prin gesturi/fraze bruşte care au obosit să se tot strecoare prin hăţişurile conjuncturale şi superficiale. Extrem de atentă la mai multe priviri posibile, autoarea le „rezolvă” sec şi documentat, cu un patetism conţinut şi părtiniri discrete, una câte una.

Schimbara la faţă... i-a dat autorului bătaie de cap căci a fost privită cu „ochii unui occidental”, ca secret reprobabil, ca rană supurândă sub o cicatrice de mult vindecată, fără un efort minim de a înţelege o perioadă din viaţa lui Cioran, a României şi a Europei greu de prins în câteva sentinţe mereu grăbite şi „definitive”. Trecutul său politic e pentru Cioran depăşit, adică *trecut* prin ruminarea gândului matur. Dar nu-i trecut pentru ceilalţi. Căci tânărul filosof suportă o distorsiune dublă - pe de o parte şi înainte de toate, românismul e pentru români *cauză*, nu *efect*. Românii pun în seama românismului lor, pripit şi nediferenţiat, toate neîmplinirile, toate ororile. Alte neamuri îşi definesc prin date arhetipale, etnice, comunitare toate împlinirile, toate izbânzile şi „făcuturile” memorabile şi împlinesc şi fac mai departe pentru a creşte greutatea unei/acestei dimensiuni în ochii omenirii - vezi maghiarismul, de pildă, exemplu oricând de urmat. Acesta e deja, de multă vreme, un *efect*, o rezultantă a unor împliniri asumate.

Pe acest fundal ne-isprăvit şi foarte critic, intervine iluzia rezolvării rapide, printr-o mişcare brutală, a neîmplinirii româneşti, prin acumularea ne-critică a

tuturor tarelor aşa încât poporul cel mic să acceadă la o Istorie cu majusculă. Pe cât de mare dez-amăgirea primului timp, pe atât de mare amăgirea celui de-al doilea. Între două gesticulaţii extreme şi formulate necruţător, se zbate o personalitate ea însăşi contradictorie, solitară şi incapabilă, în fond, de înrolări.

Studiul Martei Petreu porneşte de la perioada de refuz politic, cea dintâi, de opţiune pentru spiritualul pur, afirmată fără echivoc de Cioran, Eliade, Noica. A doua perioadă, cea mai controversată şi mai „periculoasă” (crede Cioran însuşi) e aceea a implicării politice. Cioran tânărul, foarte tânărul, îşi ia în sarcină trezirea violentă, brutală a propriei ţări pentru a fi pe măsura proiectelor lui orgolioase, „imperialiste”. E un comportament al epocii, şi nu doar la noi. Şi nu doar al acelei epoci. Revolta tinerească intră în ritmurile generaţiilor succesive. Ultima perioadă, grea nu doar din vina lui, e cea a desprinderii de un banal, totuşi, gest de tinereţe. *Schimbarea la faţă...*, precizează autoarea, apărea aproape în acelaşi timp cu alte trei cărţi şi era contemporană cu lucrul la cea de-a patra. Argument suficient al caracterului ei umoral şi trecător, nicidecum cotropitor şi exclusiv. Hăituirea lui Cioran e, cred eu, o vină de multe ori mai gravă şi niciodată privită deschis ca atare. Singuratic şi prăpăstios, nedorindu-şi nici funcţii, nici averi, ba nici măcar o slujbă, mulţumit în ipostaza de student etern care nu *are* nimic decât libertatea contorsionată a gândirii sale „private”, Cioran nu putea fi pedepsit şi manipulat după metode tradiţionale - nu i se putea lua nimic, nu i se putea *face* nimic când moartea însăşi îi era gând firesc. Unui asemenea om trebuia să i se ia chiar posibilitatea de a fi el însuşi. Despărţirea de limba română, de ţară, de compatrioţi e pe cât de deliberată, pe atât de „sprijinită” de urmăritori neobosiţi. Când spune mai târziu, agasat: „Sunt sâcâit de duşmani mai vechi, care-mi reproşează şi acum convingerile din tinereţe. Acelaşi lucru mi se

întâmplă, din păcate, şi dincolo de ocean. Ce tâmpenie! Nu poţi scăpa de trecut, mai ales de un anumit trecut. Ce datorez Gărzii de Fier! Consecinţele pe care a trebuit să le trag dintr-o *simplă ambalare de tinereţe* (s.m.) au fost şi sunt atât de disproporţionate, că drept urmare mi-a devenit imposibil de-a mai fi campionul unei cauze, fie ea inofensivă sau nobilă sau Dumnezeu ştie cum" [...] „Trebuie înţeles totul cu grijă" [...] „Nu mă voi mai întâlni niciodată cu mine", sunt înclinată nu doar să-l cred, ci să citesc printre rânduri o veritabilă tragedie.

Cioran a fost mereu cel care îi scria în 1933 lui Bucur Ţincu (personaj care-şi găseşte un loc luminos în cartea Martei Petreu): „Sunt un om atât de orgolios şi cu simţul eternităţii atât de dezvoltat, încât mi-ar fi imposibil să fac politică. Nu este numai democraţia proastă, *ci toate sistemele politice şi sociale sunt egal de proaste*" (s.m.). E vorba de o anume structură, de o situare particulară şi violentă în expresie faţă de lumea întreagă. Singura ferită de violenţele sale e amintirea lumii copilăriei din Răşinari. Să spun aici că pledoaria în favoarea singularităţii lui Cioran pe care o rosteşte Marta Petreu e extrem de convingătoare. Toate simpatiile pentru Germania vizitată în acei ani sunt simpli catalizatori ai voinţei exuberante şi mereu nesăbuite de a întreprinde ceva uriaş, măreţ, delirant pentru ţara sa. Nicio clipă nu uită însă să spună/scrie că sunt doar *„anumite* (s.m.) realităţi" acolo care îi plac. Sentinţe de genul „Oamenii nu merită libertatea" sunt expresii ale exasperării, ale nerăbdării tinereşti, fără dedesubturi „nedemocratice". O libertate „instituţionalizată" nu-i deloc mai bună ori mai rea decât o dictatură dacă nu există libertate interioară şi voinţă de a ieşi din mediocritate şi din suficienţa de beneficiar al unor drepturi pentru instaurarea cărora nu ai făcut nimic. Ieşirea din cuminţenie e cea care-l fascinează în modul cel mai natural pe feciorul popii din Răşinari - „nelinişte infinită", „grandoare", „exaltare a vitalităţii" şi mândria de

a fi ceea ce eşti demonstrată şi susţinută abia în urmă de fapte (E şi cazul particular al lupilor tineri demontând autoritar „bătrâneţea” în numele unei opere care abia de avea să se scrie de acolo înainte - precizează atent Marta Petreu, sugerând dimensiunea orgoliului unei generaţii întregi). Exact ce nu au românii şi nu au avut niciodată, crede Cioran, căci au fost mereu convinşi că ţara lor e „cea mai nenorocită ţară de pe glob” şi, prin urmare, nu-i nimic de făcut ori făptuit. Responsabilitatea etică, revoluţia naţională, colectivismul naţional sunt, în fond, proiecte pozitive şi utopice. În viziunea lui Cioran, ele se întemeiază pe voinţă a comunităţii întregi, pe trezirea unui neam. Oricât de ingenioasă, trimiterea la era Ceauşescu mi se pare forţată. Descrierea ceauşismului e exactă, corectă şi foarte pertinentă luată în sine, ca paranteză lungă în corpul cărţii. Să spun aici că, ici-colo, lapidaritatea unor încheieri e excesivă - etichete precum „Cioran precursor al lui Ceauşescu”, „Eminescu precursor al legionarismului”, „Cioran avocat al crimei lui Hitler” sunt doar scandaloase şi nesfârşit discutabile. Întâi şi-ntâi pentru că se oferă ca *etichete* într-o carte a nuanţelor şi a decantărilor atente, care excelează tocmai prin fineţea cu care îmbină tonul tăios, închis şi subtilitatea insinuantă, deschisă.

În toată cartea, sentimentul că te afli la un proces a-tipic e acut. Nu există acuzare şi apărare, ci instrumentare pedantă a unui caz rătăcit în chiţibuşerii avocăţeşti. Marta Petreu vrea să limpezească o dată pentru totdeauna lucrurile şi să obţină sentinţa achitării unui vinovat fără vină. Dar procesul trebuie să fie absolut cinstit, iar vocea ei să fie purtătoarea de cuvânt a „inculpatului” şi a posterităţii sale prelung cârtitoare, amestec de iubire şi ură. Cazul, extrem de complex (Cioran vs România) şi cu foarte încărcate culise, obligă la fandări, la mărunte compromisuri, la recunoaşteri parţial inventate (prin punerea de accente) înainte de a anula, prin strânsa pledoarie finală, orice vină. Căci „faptul că ideile ei [ale

cărţii] n-au fost nicicând puse în aplicare în mod explicit a fost un noroc pentru toată lumea, inclusiv pentru Cioran însuşi”. Cu alte cuvinte, nu există victime, totul reducându-se la presupuneri - care nu intră sub incidenţa vreunei legi - despre ce s-ar fi întâmplat dacă... sau dacă... La 22 de ani şi 7 luni, număraţi nu întâmplător atât de exact de Marta Petreu, toate ideile ard, iar „prăpăstiile” sunt la îndemână. E o circumstanţă atenuantă. Dosarul alcătuit de Marta Petreu e metodic până la pedanterie şi poate umple de invidie orice magistrat. Caută şi găseşte *istoria* şi *geneza* fiecărui detaliu ţinând de cartea lui Cioran. De unde îi vine titlul, care era atmosfera epocii, ce se scria în presa vremii, ce sintagme sau gesturi erau în vogă. Câteodată am impresia că se lasă furată de plăcerea de a constata că, foarte informată fiind, poate identifica la orice pas „precursori”. Nu e prima oară când constat siguranţa cu care scoate din raft „precedentul”, iarăşi ca un versat (şi foarte expresiv, uneori până la pictural) magistrat al ideilor. Fără a avea aerul unui şoarece de bibliotecă (ieşirile sale în agora au mereu ceva auroral, chiar şi în cele mai sumbre dintre rostiri), mărunţeşte tom după tom, ca şi cum s-ar teme de suspendarea în rotundul ei inefabil a vreunei idei. Căci descoperirile sale nu indică decât arareori fraude şi nu ranchiuna o mână în luptă. Înrudiri, preluări, prelungiri, ramificări, nuanţări, contrapuneri se adaugă unele după altele ca într-un covor care-şi păstrează şi nodurile pe faţă, ca să se ştie şi să se ia aminte. Să fie *déjŕ-vu, déjŕ-lu, déjŕ-dit* postmodernist?! Oricum, cel dintâi ar fi de partea ei Cioran însuşi, cel care vorbea încântat despre legitimul „jaf de extaze”.

Cum bine spune, chiar dacă, diplomată mereu, şterge toate accentele, „romanul familial” al lui Cioran, proiectul său grandios şi delirant pentru România au de compensat cei o mie de ani de grea supunere a Ardealului de către unguri. Unirea din 1918 „n-a găsit soluţia optimă, conchide Marta Petreu: una prin care să stingă resentimentele

românilor, dar fără să lezeze drepturile legitime şi garantate prin tratatele internaţionale ale minorităţilor”. Românii nu ştiu să fie stăpâni cu forţa, de aici resentimentele teoretice. Iuliu Maniu nu vrea să întoarcă ungurilor tratamentul aplicat românilor secole în şir. Gestul lui elegant şi democrat nu rezolvă problema. Pentru ardeleni, în plus, administraţia românească („regăţenească”) a însemnat haos şi dezordine, nicidecum demnitate în fine dobândită şi siguranţă de stăpân în propria ţară. Comunismul avea să desăvârşească dezamăgirea şi se mai pot vedea până astăzi urmările greşelilor politice. La sărbătorile naţionale, ardelenii se bucură anacronic că pot spune, arborând tricolorul, „noi suntem români”. Ca şi cum s-ar afla încă sub stăpânire străină...

Foarte bine gândit şi scris mi se pare capitolul despre *Doctrina legionară*. Mişcarea e descrisă şi demontată etapă cu etapă, text cu text. Sunt arătate cu degetul trucurile propagandistice, vagul revendicărilor, ambiguitatea voită a programelor, efectul acţiunilor concrete, oricât de mărunte, exaltarea trecutului, definiţiile „nebuloase”, în „termeni de basm”.

„În absenţa unei cercetări istorice şi sociologice de tip pozitivist, care să elucideze punct cu punct” nu doar circulaţia ideilor de factură legionară, ci un întreg secol bulversat, Marta Petreu îşi croieşte curajos drum printre -*ismele* veacului, încercând să le descâlcească. Partea „cea mai vizibilă” a unei doctrine sau atitudini nu e întotdeauna cea mai pregnantă, cea mai importantă, mai definitorie, ci, de multe ori, aceea care a fost învestită prin „conspiraţii” ale interpretării şi punerii sub reflector. E, adesea, o „regie”. Când am citit (tradus) cartea lui Ricketts despre anii româneşti ai lui Mircea Eliade şi am gustat luciditatea şi calmul analizei, m-am gândit la obstinaţia păguboasă cu care îşi ţintuiesc românii personalităţile sub etichete degradante ca pentru a se scuti de obligaţia şi truda de a

le cuprinde şi continua. Generaţia din ’27 a devenit pentru mulţi români de rând, graţie acestei regii falimentare, generaţia unor ticăloşi antisemiţi şi nimic mai mult, tot aşa cum personalităţi ale deceniului 6 cad sub firma prostalinismului trădător. Definirea grăbită cu *anti* e o modă de pagina întâi a revistelor de scandal. Eminescu şi Conta depun în „procesul” Cioran, de pildă, ca junimişti tradiţionalişti, antieuropeni, xenofobi, antisemiţi. Extremismul e mereu de un singur fel, nu numeşte *orice* exagerare, orice apăsare pe o pedală unică. Legionarii îl continuă în *necunoştinţă de cauză* pe Maiorescu?! Continuarea are nume propriu doar „în cunoştinţă de cauză”, altfel e coincidenţă parţială şi rareori semnificativă. Simpatia pentru Ionescu şi antipatia faţă de Eliade sunt detectabile (şi câteodată vinovate prin cursul pe care-l impun demonstraţiei) şi la Marta Petreu. În scrisoarea din 1945 a lui Eugen Ionescu către Vianu, în cuvintele „Nae Ionescu, Mircea Eliade au fost îngrozitor de ascultaţi”, eu nu văd o depoziţie de martor obiectiv, ci răbufnirea invidiei şi chiar o umbră de delaţiune…

Întrebarea despre „legionarismul” unor vârfuri ale culturii române interbelice mi se pare extrem de dificilă şi răspunsul se rotunjeşte greoi. Vagul doctrinei favorizează, neîndoielnic, preluări deviate. Entuziasmul şi avântul tineresc făceau restul. Intervenţiile prolegionare sunt, remarcă exact Marta Petreu, „mai confuze decât laconicele texte ale lui Codreanu”, căci, precizează autoarea la un moment dat, „trebuie să spun că niciuna din aceste ultime idei [vezi pag. 110] de mare succes nu poate fi socotită rea, nocivă, periculoasă *în sine*; încărcătura fiecăreia este declarat idealistă, nobilă, morală”. *Mistica* renaşterii naţionale, în schimb, nu poate fi decât „pâcloasă şi irespirabilă”, ca orice mistică. Cum totul e relativ în materie de politică (Cioran o ştia prea bine: „Toţi oamenii au şi nu au dreptate, pentru că totul este explicabil şi absurd totodată”; sofismele traduc, neîndoielnic, o mare

criză de lehamite). Marta Petreu lasă martorii să vorbească şi intervine periodic pentru a atrage atenţia asupra unui nou indiciu, asupra unei devieri a cursului ideologic, asupra unei posibile explicaţii. Schopenhauer, Spengler, Lovinescu, linia ardelenească (de la Şcoala ardeleană la Octavian Goga, cu un accent inedit şi meritând reveniri pe *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu), Eliade şi Eugen Ionescu, Noica şi D.D. Roşca, textele legionare, dar şi Nietzsche, sunt martori cu intervenţii inteligent instrumentate de autoare graţie cărora poziţia lui Cioran capătă coerenţă şi *loc*.

Destinul *Schimbării la faţă...* a fost altfel de la bun început. Deşi înclin să cred că „fraze fantasmale şi teribilisme estetice” sunt de regăsit şi în această carte ca în toate celelalte cărţi cioraniene, că, prin urmare, e de discutat şi despre ea ca despre o carte în care funcţionează „concepţia auctorială şi estetică, deci ontologia operei de artă şi a creaţiei” - căci „bucla” de câţiva ani pe care pare s-o facă Cioran în teritoriul politicii e prea *altfel* şi *în*, până la urmă, *dezacord* cu doctrina îmbrăţişată şi promovată de ceilalţi (cum o demonstrează pledoaria finală a Martei Petreu) ca să nu dea de gândit legitimitatea abordării sale cu aceleaşi instrumente -, faptul că în epocă e reţinută mai ales pentru portretul negativ al României şi pentru temperamentul excesiv al autorului conduce la încheierea că impactul ei a fost, vrând-nevrând, politic. E meritul indiscutabil al minuţiei cu care înţelege să lucreze eseista scoaterea la lumină a „codului filosofic” folosit de Cioran, cod graţie căruia incoerenţa şi dezordinea dispar dând la iveală filosofia spengleriană ca model aproape tiranic, dar şi posibila situare a lui Cioran alături de aripa extrem critică a românologilor, alături de Ion Budai-Deleanu, D. Drăghicescu, Şt. Zeletin, Constantin Rădulescu-Motru şi D.D. Roşca. „Tonul lui Cioran este acelaşi ca în restul cărţilor sale: asertoric, pătimaş, definitiv. Autorul nu argumentează, nu demonstrează, nu persuadează, nu

explică; pe un ton înalt monoton, el denunţă şi condamnă, în fraze categorice ca ale profeţilor din Vechiul Testament, realitatea românească, iar alteori indică, pe tonul imperativului categoric, calea de urmat”. Portretul României, sumbru şi neiertător, ar putea justifica includerea cărţii sub specia pamfletului. Cum bine spune Marta Petreu, afirmaţiile lui Cioran sunt pe cât de brutale, pe atât de „aproape adevărate”. Paralela cu *Ţiganiada* e ingenioasă şi ar putea fi, cum spuneam, dezvoltată încă şi mai mult - ea e o dovadă discretă că autoarea însăşi înclină spre considerarea *Schimbării...* ca literatură, nu ca manifest politic.

Inteligent atacă Marta Petreu atitudinea *ambivalentă* şi analitică a lui Cioran faţă de străinii din România - unguri, evrei, saşi. Aceştia rămân, pentru el, o problemă periferică. Răul vine din firea românilor, din incapacitatea de a se înscrie agresiv, năvalnic şi naiv în marşul istoriei. Ambivalenţa lui Cioran vine din atitudinea sa mereu dublă - orice afirmaţie vizând prezentul se sprijină pe un trecut încă nedigerat. Respingerea sa e *teoretică* şi îşi are rădăcinile în istoria de asupriţi a Ardealului şi a propriei familii. Acceptarea e *practică*, ţine de prezentul relaţiilor sale cu aceiaşi străini şi aprecierile nu ezită să se rostească. Din dorinţa de a aşeza totul în *context* corect, cântărit atent şi nepărtinitor, Marta Petreu observă că armonia era greu de realizat în România Mare nu doar din cauza ostilităţilor româneşti faţă de nişte minorităţi (stăpânii de odinioară, mai evoluaţi prin forţa istoriei), ci şi fiindcă exista „o anume reavoinţă inerţială a chiar minorităţilor în discuţie, minorităţi care refuzau să se integreze şi îşi manifestau pe faţă regretul după vechea lor apartenenţă”. Împărţit între sentimente contradictorii, Cioan îşi oferă voluptatea „de a fi obiectiv cu cei care te-au terfelit, te-au spurcat şi lovit”.

Parcurgând cu răbdare toate feţele *Schimbării...* propovăduite de Cioran în cartea tinereţii sale, Marta

Petreu sugerează şi altceva, şi lucrul acesta mi se pare cel mai important - „procesul” intentat lui Cioran de posteritate e disproporţionat, dosarul, prea voluminos, riscă să împotmolească demonstraţiile înseşi. A sosit timpul lucrărilor sobre şi lucide care să extragă esenţialul din masa conjuncturalului şi să catalogheze nişte focare îndelung întreţinute de discordie şi ne-înţelegere. Citite fără prejudecăţi, texte incendiare şi reprobabile se dovedesc a fi ceea ce sunt - polemici cu contemporanii săi. Căci „Cioran *nu* este adversarul *de principiu* al democraţiei”, de pildă, subliniază cercetătoarea, ci al democraţiei vremii sale. De citit *Spovedania* reconstituită de Marta Petreu din frânturi cioraniene. Gest, după mine, de infinită delicateţe - într-o carte-proces de mare echilibru, personajul principal se cuvine să-şi rostească pledoaria. *Urâtul ontologic* se impune, în cele din urmă, drept cuvânt-cheie. Fie că i se acordă ori nu, artistul, gânditorul privat îşi arogă dreptul de a fi altfel, de a gândi şi crea după tipare incomode, scandaloase, apocaliptice, de-a lăsa în seama posterităţii sarcina decantării adevăratului înţeles.

Vezi, neapărat, *Ionescu în ţara tatălui*, 2001, şi *Filosofia lui Caragiale*, 2003.

Despre descântec. Cartea tinerei cercetătoare CRISTINA ALEXANDRA POP promite, încă din titlu, o mişcare dublă: nesupunere la reguli tradiţionale, cu o doză de abil mascată ireverenţă faţă de locuri comune respectabile şi burgheze, dar şi plăcerea de a se supune, deocamdată, costumaţiei în vogă. Căci *trup@privire.ritm* / magie / pune de la început probleme, măcar bibliotecarilor, dacă nu şi cititorului de rând, perplex în faţa unor semne cu mai multe lecturi posibile, niciuna „serioasă”. Jocul magic e subminat/accentuat de dubla condiţie a precizării „elemente pentru o antropologie a descântecului”. E, la fel de bine, subtitlu, fiind scris cu litere mai mărunte, dar poate fi şi supratitlu, dată fiindu-i *verticalitatea*, însă şi

aşteptarea din semnul final al titlului: /. Cristina Alexandra Pop semnalizează, aşadar, cu fiecare gest, cu fiecare detaliu. Coperta îi aparţine, aşadar *citirea* ei e legitimă. Cartea e urmărită de/urmăreşte posibila *eficacitate simbolică* a unor „întâmplări” omeneşti. Descântecul are un strat substanţial de ambiguitate pentru a conveni jocului extrem de inteligent al autoarei cu/de-a semnele tainice. Textul ales pentru coperta a patra spune şi el mai multe lucruri deodată. Puterea credinţei care poate asigura eficacitatea descântecului nu e cea tradiţională şi pasivă. Doctorii ce se lasă exclusiv în seama aparaturii moderne sunt adevăraţii credincioşi, căci renunţă de bună voie la cercetarea proprie, directă, personalizată şi implicată a bolii. Ei *cred,* pur şi simplu, în ceea ce le spune aparatul. Doftoroaia, în schimb, utilizează complice puterea descântecului, de vreme ce atinge ea însăşi locul bolnav, vrea să pipăie, aş zice, arghezian: „În acest sens înţeleg puterea credinţei şi în cazul descântatului. Corpul nostru are nevoie de atingere/mângâiere, de schimb de corporeitate. Dacă raportul cu boala e unul trăit până la capăt, şi vindecarea trebuie, pentru a fi eficientă, să fie interiorizată şi asumată”.

După un *Argument* el însuşi descântător, căci autoarea alege stilul confesiv-şăgalnic, uşor glumeţ şi cu o ironie îndreptată generos spre toate ale lumii, aş zice („Am început, aşadar, prin a mă gândi la posibilitatea decelării unei competenţe - lingvistice? poetice? - de tip magic ce ar fi avut virtutea, cu adevărat „magică”, să stabilească o punte de legătură între semantic şi pragmatic. Cum până în acest moment n-am descoperit nimic în acest sens, acest aspect nu apare în carte...”), cartea se rotunjeşte în seama câtorva capitole foarte proaspete ca scriitură, dar şi prin deschiderile pe care le propun cu prefăcută timiditate. Capitolele pot fi, neîndoielnic, citite şi „pe sărite”, cum avertizează autoarea cu îngăduinţă, subînţelegându-se că e destul de matură (blazată) ca să nu mai creadă, azi, în

cititorii-de-la-prima-la-ultima-pagină. Dar e aşa şi fiindcă fiecare capitol e miezul gata să plesnească al unei cărţi rotunde: 1. *Folclorul, între poetic şi retoric,* 2. *Poesis-ul textelor mitico-magice, 3. Despre femeie şi alţi demoni în mitologia românească, 4. Vedere, privire, otravă, 5. [despre ritm], 6. Trup şi vindecare,* plus concluziile posibile (7).

Fişele de lectură atentă a bibliografiei se încheie cu dezamăgirea de a nu fi aflat adevărata *specificitate a textului folcloric*: „…eroarea de principiu a celor două direcţii schiţate e aceeaşi; atât Caracostea, în descendenţă croceană, cât şi folcloriştii influenţaţi de soluţiile lingvistice apofantice sau pragmatice raportează semantismul textului folcloric direct la semnificaţiile limbii, suprapunând astfel şi confundând două planuri în esenţă distincte: limbă/text.” Autoarea reţine sugestia lui Jakobson vizând existenţa unei a şaptea funcţii a semnului lingvistic, la intersecţia celei referenţiale cu cea conativă, şi anume *funcţiunea magică, de incantaţie.* Sugestie utilizată de Mihai Pop când propune „utilizarea cu rol magic a cuvântului”. Nu mai clarificată e poziţia textului folcloric faţă în faţă cu cel cult. Cristina Pop optează, în cele din urmă, pentru „o analiză poetică (fără ghilimele!), care să cerceteze instituirea intimă şi dinamică a sensului, constituirea textului în acel moment prim al creaţiei de sens”, fără raportare necesară la lumea empirică şi la instrumentalitatea pragmatică, determinat strict de „finalitatea discursivă internă” (cum o numeşte Emma Tămâianu). „Trăsătura distinctivă a poezei din textele mitice e ontologizarea sensului creat, pornind de la o iniţială sciziune radicală sacru/profan şi ajungând la reschematizarea unei noi lumi, *transsubstanţiate*, înţeleasă ca lume prezentă exemplară.”

Să mai semnalez, pentru prezenta invitaţie la lectură, micul „dicţionar” de demoni feminini din spaţiul românesc şi încheierea că „implicarea în lumea maladiei a demonilor

feminini e posibilă şi *logică* tocmai datorită ambivalenţei lor structural-funcţionale şi deschiderii spre universul de mentalitate al feminităţii. Aducătoare de boală sau de leac, surse ale privirii otrăvite sau ale atingerii vindecătoare, chiar şi în ipostaza alterităţii demonice aceste făpturi rămân *femei*. Adică fiinţe implicate atât în acel ceva misterios şi sacru care are loc la hotarul nestatornic dintre viaţă şi moarte, cât şi în toate micile gesturi ale bine-aşezatei vieţuiri cotidiene.” Remarcabil capitolul despre vedere/privire, dar şi cel despre ritm. Amândouă sunt, deopotrivă, studii de sine stătătoare, construind ipoteze în jurul unor subiecte bogate, dar şi posibile răspunsuri la întrebarea dublă de la început: cum poate vindeca o poezie şi de ce e femeia cea care descântă? Concluziile ar fi că „descântecul nu e tocmai *poezie*, ci ţine de un mod autonom de semnificare simbolică, cel al mitopoezei, ceea ce presupune raporturi aparte ale cuvântului (rostit) cu universul de discurs. Semnificaţiile se metamorfozează pe nesimţite în chiar trupul lumii, cuvântul *bun* al descântecului substituindu-se cărnii măcinate de boală, prin intermediul atingerii - corelat ontologic al verbului. Atât în calitate de simbol mistic, cât şi ca *subiect intersubiectiv* al lumii fenomenale, femeia se află în centrul unei dramaturgii care poate fi înţeleasă, prin urmare, fie ca reiterare a marelui scenariu mitic al morţii şi reînvierii, fie drept corupere şi re-donare spre lume a *Leib*-ului. Ochiul şi toate avatarurile privirii, ritmicitatea incantatorie a melosului rostirii, atingerea - toate acestea aparţin prezenţei fiinţei femininului care se produce în spaţiul mereu contorsionat al suferinţei şi mântuirii”.

Să nu se înţeleagă de aici că e o carte despre feţele feminine ale descântecului. Nicidecum. Studiul Cristinei Pop ridică întrebări foarte bine articulate despre condiţia textului magic, dar e în stare, totodată, să avanseze răspunsuri convingătoare, deocamdată parţiale, lăsându-şi loc pentru ample reveniri viitoare. Le aştept cu încredere.

Poezia contra literaturii. Într-o împrejurare festivă şi emoţionantă, obligat să vorbească despre sine, ION POP glumea, nu fără o doză de discretă/secretă mărturisire, că i-au fost ursite dintru început două feţe şi datoria de a intermedia convieţuirea lor paşnică. Debutul din 1969 a fost el însuşi dublu, studiul despre *Avangardismul poetic românesc* şi volumul de poezii *Biata mea cuminţenie* concurând în a recomanda, pe de-o parte, un cercetător sobru, în stare să se mişte cu dezinvoltură printre concepte şi să găsească cele mai nete căi de abordare a unei zone literare dintre cele mai rebele, şi, pe de altă parte, un poet delicat şi reticent, retras în filigrane ale unor sentimente abia îndrăznind să-şi asume verbalizarea. Fără a intra, aici, în detalii, să spun doar că această „întâmplare” din tinereţe, trăită mereu la înalta tensiune a menirii asumate, s-a consolidat cu fiecare nouă carte până la a deveni marcă destinală şi „înregistrată”, căci trăsătura definitorie a scrisului lui Ion Pop este tocmai dubla privire pe care o acordă textelor comentate: una dinăuntru, cu recunoaşteri ale instrumentarului secret al marii poezii, alta din afară, cu disecări la rece ale aceluiaşi instrumentar. Oglindindu-se una în cealaltă, cele două priviri promit de fiecare dată o lectură care-şi subordonează, deopotrivă, fineţea cutremurată a unei stări şi tăietura neşovăielnică a unui concept. În sensuri dintre cele mai variate şi mai subtile, viaţa sa printre cărţi a fost/este o mereu reluată descriere a unei bătălii fără învinşi şi fără învingători: *poezia contra literaturii*. Exact cum sună subtitlul cărţii sale despre Gellu Naum (*Gellu Naum, poezia contra literaturii*, 2001).

Cuvântul înainte al cărţii explică naşterea ei şi prin nevoia de a ieşi, în fine, din lectura fermecată ori contrariată pe care a provocat-o, până acum, poezia lui G.N., chiar dacă scuzabilă, această lectură, căci „procedeul *dictării automate*, presupus ca act magic-întemeietor al poemului, devine, de la un punct încolo, şi un fel de scuză a sfielii: textele ar trebui lăsate aşa cum sunt, orice

interogaţie le-ar scoate, nu-i aşa, din starea inocent-originară a emiterii lor de către eul obscur şi incontrolabil al poetului”. Noua lectură se anunţă decisă să identifice o ordine şi un sens, deşi „oracolul a uitat să pună virgule”, drept pentru care îşi alege martor pe poetul însuşi, cel care, „nebun” în continuare sau făcând pe nebunul, şi-a supravegheat adesea „devierile”, le-a relativizat şi parazitat, sugerând, precizează Ion Pop, că „poezia e pretutindeni şi, de fapt, nicăieri în stare pură, că e perpetuu asociată faptului trăit, supusă hazardului, fericitei întâmplări revelatoare”. (Să spun aici că *asocierea hazardată a poeziei cu faptul trăit* e inevitabilă şi în cazul unui poet hotărât s-o nege cu orice preţ, cum prea limpede s-a putut vedea de către oricine a citit savuroasa carte a Simonei Popescu, în care admiraţia inteligentă seamănă izbitor cu demascarea, iar labirinticul şi rebelul Naum se descoperă „umanizat” până la duios şi sentimental.)

Urmărind pas cu pas evoluţia scrisului lui G.N., Ion Pop îi identifică, în final, cu argumente greu de contrazis, cheia: „Lucrul cel mai important şi care califică în chip decisiv poezia lui Gellu Naum este legat tocmai de această coexistenţă a nucleelor «tari» ale imaginii şi viziunii (şi, la acest nivel, poetul nu are prea mulţi concurenţi ca îndrăzneală tulburătoare de ordini constituite ale imaginarului, de dislocare radicală a «gramaticii» sale, de noutate a asocierilor dintre cuvinte) cu de-centrări nu mai puţin grave ale structurii, sfărâmată, diseminată în fragmente, în imagini fulgurante, fraze despletite, cu sincope şi recuperări ale rupturilor sintactice într-un fel de urme, reminiscenţe, ruine de text. Poemele se încheagă astfel în forme promise subminării încă din punctul de plecare, fragilizate, devenite precare, în consecinţa unei priviri relativizante, în care scepticismul în faţa spectacolului universal face balans cu credinţa greu de clintit în forţa secret-iradiantă a lucrurilor, într-un joc permanent dintre derizoriu şi gravitatea dramatică, chiar

tragică, cu perplexităţile provocate de absurdul lumii şi cu iluminările celui care «vede» dincolo de suprafeţe, spre adâncuri ori către supra-feţe.” O asemenea interpretare îl separă pe Naum de „simpla” ideologie suprarealistă şi-l aşează în descendenţa înţelegerii automatismului ca radical act discursiv, care „se dispensează, de fapt, de orice interpretare transcendentă, fie ea de ordin psihologic, metafizic sau metapsihic” (vezi Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, trad. Ioana Bot), tentând o „operaţie de mare anvergură asupra limbajului”, o reîntoarcere, „dintr-un salt, în momentul naşterii semnificantului” (André Breton). În comentariul lui Ion Pop, Naum apare conştient de faptul că se află angajat într-o acţiune scripturală periculoasă, că scriitura automată, mizând excesiv pe subiectivism, se deschide unei de-subiectivări radicale, propunându-şi să facă să apară „ceea ce se ţese fără ştiinţa omului în profunzimile spiritului său” (Breton). Oscilaţia lui Naum între derizoriu şi tragic, între joc liber şi constrângere somată să-şi decline taina traduce, în fond, conştiinţa caracterului iluzoriu al libertăţii şi absurd al lumii, poezia liberă şi absurdă fiind singura cale la îndemână de mimat compatibilitatea omului cu datele sale destinale. Nucleele tari ale poeziei sale - cum le numeşte Ion Pop - sunt cele în care, privind abisul comunicării umane, al „rostirii originare”, poetul se simte la rândul său privit. Nebunia e una înţeleaptă, speriată de propriile descoperiri şi încercând, sub paravanul „libertăţilor” absolute, să afle urma unei noime. Deşi *utopie* (mai mult *fără timp* pe măsură, decât *fără loc*, crede L. Jenny), scriitura automată este sursa spontaneismului expresiv şi a ludizării poeticului ca metode acceptate de practici pedagogice contemporane, dar şi de exerciţiul cotidian al existenţei postmoderne, încetând să fie, aşadar, un simplu experiment trecător. Dacă paradoxul poeziei lui Naum „stă tocmai în simbioza (ce tinde spre osmoză) dintre maxima libertate a dicteului automat care-i stă la bază şi

constrângerile «treziei» ce-l controlează”, e de presupus că, într-adevăr, el mizează pe „aşteptarea activă” a poeziei ce se poate ivi de pretutindeni, gata să devină experienţă existenţială, mod de viaţă, şi nu pe *receptarea distrată* (W. Benjamin), cea care masifică, în numele scriiturii automate, rostirea umană.

Meticuloasă, chiar pedantă, didactică în sensul înalt al cuvântului, cartea lui Ion Pop este nu doar un comentariu foarte aplicat şi academic asupra unui scriitor important al secolului 20, ci şi un eseu extrem de expresiv, îndrăznind nuanţări de mare subtilitate şi veritabile recuperări ale unei opere căreia i se facilitează, astfel, drumul către cititorul secolului 21.

Vezi şi *Avangarda în literatura română*, 1990, 2000; *Recapitulări*, 1995, *Pagini transparente*, 1997; *Viaţă şi texte*, 2001. Dar şi *Dicţionarul analitic de opere literare româneşti*, 3 volume deja apărute, pe care îl coordonează.

Despre parodie. Excelentă cartea DANEI PUIU *Parodia în teatrul modern şi postmodern* (2002). Sumarul singur spune câte ceva despre, pe de o parte, seriozitatea studiului, pe de altă parte, despre dezinvoltura cu care înţelege autoarea să-şi circumscrie subiectul: două uverturi (*Spaţiul teatral şi interteatralitatea* şi *Spaţiul teatral şi intertextualitatea*), două *prolegomena,* una estetică (*Teatrul şi postmodernitatea*), alta filosofică (*Ironia*). Un capitol despre parodie ca teatru secund, altul despre parodia disidentă (Mrožek, Hável, Bulgakov, Sorescu, Vişniec, G. Astaloş), minicapitole despre parodia mitului/exilului, despre parodia feministă, europenizantă, suprarealistă şi, în fine, un capitol despre „receptarea duplicitară a parodicului”.

Pornind de la ideea „memoriei contaminate de subiectivitate” a teatrului, evocată de un George Banu, dar şi de la consolarea că aceeaşi subiectivitate lasă loc „unor splendide reconstrucţii imaginare”, autoarea deschide discuţia printr-o trecere în revistă a diversităţii

fenomenului teatral aşa cum se vede ea în sintezele publicate de revista *„Le Monde".* Metoda, deşi poate părea, la o primă vedere, prea „uşoară", se dovedeşte, în cazul autoarei, extrem de riguroasă. D.P. ştie exact ce caută şi ce anume urmează să aibă greutate în corpul propriu-zis al studiului său. Trecerea în revistă nu-i nicidecum o simplă compilaţie, ci o sinteză ţintită, prevestind motivele majore ale cărţii.

Într-o definiţie de dicţionar ceva mai liber, aş aminti că cele trei forme esenţiale de construire a unei opere noi prin deformarea uneia anterioare, de oarecare celebritate, ar fi: *pastişa*, *plagiatul* şi *parodia*. Cea dintâi e opera unui lector subtil, maestru al scriiturii, falsificarea e mărturisită, e un exerciţiu afectuos. Plagiatul nu e decât falsificare pură şi simplă; nici foarte pură, căci vinovată şi pasibilă de pedeapsă, nici foarte simplă, căci speranţa de a trece neobservată o obligă la contorsionări dureroase. În fine, parodia. Intenţia sa deformatoare e ironică, inteligentă, superior excedată de deja-spusele lumii. Se bazează pe fragmentarism, e în stare să culeagă, *en connaisseur,* ce i se potriveşte, ştie să accentueze discret şi elegant liniile acceptând caricatura şi îngroşări ale originalului, să adauge propriile sale retuşuri, mereu fine, inteligente, dar şi constructiv-blazate, cele care îi vor asigura gradul de originalitate. Cum se vede lesne, parodia e predestinat postmodernă.

Autoarea îşi precizează ferm poziţiile, aşa încât noutatea cărţii sale nu stă atât în liniile personale pe care le adaugă portretului, cât în ştiinţa cu care rezumă ceea ce este caracteristic şi semnificativ pe mai multe planuri (volumul face atingere cu sociologia, psihologia, antropologia în puncte deloc neglijabile) în legătură cu conceptul în cauză. Iată, de pildă, ce se spune apropo de intertextualitate: „Dintre tipurile de textualitate clasificate de Genette în *Palimpsestes,* considerăm că termenul de hipertextualitate (al patrulea tip de transtextualitate) se

potriveşte cel mai bine modului dramatic şi, respectiv, parodiei. Hipotextul, în definiţia genettiană, defineşte orice relaţie care uneşte un text B (pe care el îl numeşte hipertext) cu un text anterior A (numit hipotext), pe care se grefează într-un mod care nu este cel al comentariului". Şi „Hipertextualitatea e un aspect universal al literarităţii. Nu există operă literară care, într-un anumit grad şi în funcţie de cititor, să nu evoce o alta, şi în acest sens, toate operele sunt hipertextuale". Dana Puiu vede aici doar un dram de adevăr, deşi, cu precauţiunile pe care şi le ia Genette, afirmaţia îmi pare a conţine mai mult decât un dram de adevăr. E de discutat.

Cum în exegeza critică postmodernă parodia îi pare autoarei „mai mult sau mai puţin voit neglijată", demersul său e şi unul recuperator, atent să nu cadă în excese: „Nu vom cădea desigur în păcatul de a deversa întregul postmodernism în parodie, însă pledăm pentru recuperarea termenului în dimensiunile lui contemporane. Prin *distanţarea ironică*, deşi devalorizantă, Linda Hutcheon nu exclude, ba chiar *include*, în cadrul *parodiei*, denumită *ad litteram*, problema *valorii* în postmodernism, aceea a preluării critice care, de fapt, tranşează clar trecutul de prezent."

Mai reţin pentru rândurile de faţă doar dimensiunea intelectuală a parodiei, care transformă cartea într-un fin manifest: „Mai mult decât în sursa referenţială, parodia produce ca efect un catharsis al surprizei care nu urmăreşte doar să reactualizeze şocând, ci vine dintr-o necesitate interioară, umanizantă, aflată într-o acerbă luptă cu alienarea individului. Teatrul ca panaceu prin reflexivitate. Parodia în sine este un spectacol intelectual, artă care nu este indusă individului ca aceea a imaginii mass-mediatice, ci o artă care se cere conştientizată, mult dincolo de facilităţile gratuite, reclamând un public din ce în ce mai avizat, din ce în ce mai dispus lipsei de confort." Dana Puiu ştie *să preţuiască inutilul*, dar şi *să viseze*, cum

o cere Bergson în primul moto al cărţii, aşa încât rigoarea academică face casă bună cu expresivitatea adesea spumoasă a stilului, nimic nu e abstract şi sec. Ne aflăm în faţa unui *spectacol* incitant care merită (re)citit pe îndelete.

Oameni care au fost. Teză de doctorat la origine, cartea despre Aron Pumnul (*Aron Pumnul. 1818-1866*, 2002) a lui ILIE RAD vine să ne scoată din odihna în Eminescu. Ni se descrie cu detalii dintre cele mai incitante viaţa unei personalităţi despre care ne-am mulţumit să ştim cât scria în biografii eminesciene: e autorul unui celebru (şi necunoscut de cei mai mulţi dintre noi) *Lepturariu*. Colecţia în care apare cartea - *Oameni care au fost* - îmi aduce din nou în minte *fostitatea*, concept propus şi descris de István Király pentru a numi modul în care lucrează posteritatea: *ai fost* numai în măsura în care prezentul se (mai) regăseşte în faptele tale, indiferent despre ce fapte ori înfăptuiri e vorba. Aşadar, mai eşti dacă ai fost cu adevărat. Trecutul şi viitorul tău pot deveni prezentul urmaşilor dacă furnizezi suficiente argumente ale existenţei tale consistente. Dacă uitarea ta s-a întâmplat pe nedrept, chiar dacă nu neapărat vinovat, efortul recuperării va avea efectele scontate şi vei fi repus în circuitul de valori. Asta încearcă să facă Ilie Rad în monografia închinată lui Aron Pumnul. În cazul său, al nostru, mereu întârziaţi la capitolul inventarierii/valorificării bunurilor culturale, întreprinderea are acoperire fără obligaţia de a forţa înălţimea staturii celui restituit. Istoria literaturii române are încă destule zone necercetate nici măcar din perspectiva îndatoririlor istorice, adică de consemnare.

Revenind la autorul monografiei, e de remarcat pasiunea sa de arhivar implicat, adică de intelectual dornic să parcurgă evenimente culturale prin intermediul marilor biblioteci (în care îşi face veacul cu sârg de la debutul din *„Tribuna”,* din 1976, încoace) şi prin experienţă proprie de

peregrin în căutare de urme mirabile, deopotrivă. Cărţile de până acum (*Peregrin prin Europa. File de jurnal*, 1998, *Memorialistica de război în literatura română*, 1999, *Stilistică şi mass-media*, 1999), precum şi asiduele colaborări la revistele literare, la dicţionare şi volume colective îi probează nu doar hărnicia şi ne-starea, nici ele de rând, cât acea dorinţă febrilă de situare în miezul lucrurilor care merită să fie consemnate. La fel se comportă şi în relaţiile personale: întâmplător, ştiu cât de corect şi prompt este în vasta corespondenţă pe care o întreţine cu o dăruire cu totul rară azi, atenţia cu care îi înconjoară pe cei pe care şi-i socoteşte prieteni...

Ilie Rad, ardelean fiind, duce gândul până la capăt, asemeni lui Arune Pumnul în descrierea lui Blaga (reprodusă ca moto la capitolul final al monografiei). Lucrarea e organizată cu gândul mereu aţintit pe nevoile şi aşteptările cititorului, cu o gesticulaţie atent strunită, de profesor înnăscut (dascăl de modă veche prin dăruire şi pedanterie, de modă nouă prin instrumentele la care apelează dezinvolt). Astfel, capitolul ultim pomenit mai sus nu e un simplu rezumat ori o trecere în revistă a „ideilor principale”, ci un articol exemplar de dicţionar, oferit discret celor care îşi doresc o informare de cultură generală asupra personajului. Cele 22 de capitole care conduc până la această încheiere detaliază, cu strânsă referire la documente pentru fiecare afirmaţie nouă, etapele unei biografii de cărturar format în şcoli din Odorhei, Blaj, Cluj (Liceul Piariştilor), Viena, devenit profesor la Blaj, personaj de prim plan al revoluţiei paşoptiste şi ideolog al ei, exilat în Bucovina. Ziaristul, lingvistul, bibliotecarul]pedagogul, scriitorul, istoricul, traducătorul, teologul se bucură de abordări separate, cu nuanţări şi comentarii solide. Cartea e prevăzută cu un aparat auxiliar de remarcabilă ţinută, cu inventare complete ale operei, cu referinţe critice şi bibliografie, cu ilustraţii şi corespondenţă. Monografia semnată de Ilie Rad

este, fără s-o fi urmărit anume, şi un avertisment: ea arată discret, dar ferm cu degetul carenţa în asemenea lucrări a istoriografiei noastre. Aron Pumnul a avut şansa de a fi readus în atenţia prezentului de un cercetător generos, pariind pe minuţie, visând acoperiri exhaustive ale subiectului/obiectului, interesat de operă şi de om în acelaşi timp, gata să aprecieze truda şi nobleţea intenţiei când rezultatul nu e neapărat de primă mărime. O lucrare exemplară în multe privinţe.

Ultime... Nu ştiu dacă volumul *Ultime explorări critice* (2000) a fost şi în ce măsură pus la cale şi organizat de autor. CORNEL REGMAN, între timp, s-a dus să moară puţin. Oricum, aşa cum sunt, „ultimele” conţin subtextual şi o serie de *recuperări.* Înainte de toate, recuperarea făţişă, chiar insistentă, a „ardelenităţii” - adică a unei dimensiuni subiective la un critic care şi-a exhibat de-a lungul celorlalte cărţi, într-o manieră foarte personală, obiectivitatea. Volumul se deschide cu o aproape-odă închinată imnului naţional. *Deşteaptă-te române* al ardeleanului Andrei Mureşanu este asumat aproape patetic pentru versurile sale „deloc convenţionale, cu profil de efigie”, pentru „caracterul de urgenţă al demersului existenţial”. Regretul de a nu fi fost romancier sau poet pentru „a vorbi cu deplină acoperire de «fondul spiritual» ce stă la temelia creaţiei” - prezent la începutul convorbirii din 1999 cu Farkas Jenö la Budapesta - e contrazis de cele câteva pagini despre imn, dar şi de secţiunea *Evocări*. Chiar dacă târziu, Cornel Regman a lăsat să iasă la suprafaţă în textele sale ardelenitatea - adică o capacitate anume de a convieţui cu *diferenţa,* transformarea acesteia în declanşator periodic al conştiinţei de sine, spirit gospodăresc în organizarea arhivei intime şi naţionale, deopotrivă, aşa încât creşterile să fie asigurate. O anume voinţă de apropriere, de luare repetată şi uneori „abuzivă” în stăpânire a unor *întâmplări* ardeleneşti este detectabilă în aceste pagini ultime. Aşa se

face că, vorbind despre reprezentanţi ai Cercului literar de la Sibiu - Doinaş, Negoiţescu, Dominic Stanca, I. D. Sârbu -, chiar dacă nu e greu de presupus că a avut acordul celor încă în viaţă, felul în care o face ar putea fi psihanalizat. De pildă, descrie amănunte din viaţa lui Ştefan Augustin Doinaş ca şi cum acesta ar fi plecat departe ori de mult. Reproduce scrisori ale altora cu gestul celui care se spovedeşte, vorbind, aşadar, despre sine. Apartenenţa la un anumit spaţiu şi la o anume configuraţie spirituală pare să-i dea dreptul de a încălca regulile discreţiei. Toţi aceştia sunt, cumva, el însuşi. Fenomenul se repetă când pomeneşte, de pildă, despre gruparea echinoxistă: „Cred că nu greşesc când văd în gruparea tinerilor de la *Echinox*-ul clujean, revistă studenţească apărută un sfert de secol mai târziu, o posibilă înrudire, ca de la părinte la urmaş, cu precedentul nostru”. *Echinoxul* apăruse într-un climat propice, o dată cu reviste studenţeşti din capitală ori din alte centre universitare. Naşterea sa fusese posibilă prin coincidenţa unor factori multipli şi complecşi. Relaţia părinte/urmaş e cel puţin discutabilă, chiar dacă *Echinox*-ul era ardelean şi păstra trăsături ale unui anume fond spiritual, iar echinoxiştii îi citeau şi îi admirau pe cerchişti. Dincolo de exagerare, emoţionantă această înclinaţie recuperatoare despre care vorbeam. Debutând în ruptură cu toată lumea şi întreţinând abil o anume distanţă, câteodată teribilistă, dar mereu eficace în ordinea notorietăţii, Cornel Regman simte în crepuscul nevoia re-legării unor iţe, a reconsiderării unor apartenenţe şi filiaţii. Ba, mai mult, a adăugării unor valenţe etnice şi culturale „transilvanismului estetic”.

Revenind la cronicar, înclinaţia, plăcerea, programul, ştiinţa de a scrie doar/mai ales incitat de scrisul celorlalţi - critica criticii - îmi aduce în minte o nuvelă din *Antologia prozei fantastice* (nu-mi mai amintesc acum autorul) în care jocul dintre personaj şi ţesătoarea ce se zăreşte la geamul casei de peste drum începe ca un joc - el se amuză

că gesturile sale sunt pe loc imitate, maimuţărite, orb şi implacabil la silueta de vizavi. Prins în joc, înţelege prea târziu că el e cel care face supus gesturile sugerate de ţesătoare. Că striveşte între dinţi un păianjen când e găsit mort nu-i decât o revanşă târzie şi inutilă… Cornel Regman riscă arareori ieşirea la rampă în premieră absolută. Preferă să aştepte, cârtitor şi vibrând de nerăbdare, în culise, să-i lase pe ceilalţi să-şi dea în petic, dar şi să sape primele galerii spre filonul autentic al operei, pentru a irumpe apoi gata să le inventarieze cinic prestaţiile scenice, dar şi să le ducă măcar cu un pas mai departe intenţiile. De aceea, opiniile sale despre opera cutărui sau cutărui autor nu sunt niciodată de descoperit rapid în „vitrina” luminată a cronicii. Acolo sunt disecate cu o plăcere nedisimulată şi cu o colegialitate incomodă, deloc predispusă la politeţuri şi „rafinerii”, opiniile celorlalţi. La vedere, scrâşnit, gata să prindă în ace orice enunţ anapoda, se petrece răfuiala critică. Nuanţa personală a examenului critic e sufocată de culorile stridente şi pasta nu de puţine ori groasă a polemicii. În *Cică nişte cronicari…* (1970), sigur că asentimentul cititorului şi al adevărului se află de partea sa, promite să-şi dea osteneala să coopereze la risipirea „ceţii stânjenitoare”, „trecătoare, nici vorbă, într-o epocă de clarificări decisive”. Deşi stilul său e greu de definit ca aşezat, calm, senin, iar sintagmele sale mai memorabile s-au născut tocmai din inflamare şi pripire, Regman îşi definea el singur în volumul amintit idealul de cronică drept *„critica de a doua zi”,* cea aşteptând răbdătoare să se oprească zbenguiala termometrului critic între glacialitate şi năduf. Programul său se înscrie, sugerat adesea, în descendenţa maioresciană, admiraţia pentru ironia expresivă, în stare de întemeieri şi clarificări, de intervenţii tăioase şi strict necesare mărturisind, desigur, modelul.

În *Ultime…* e de remarcat o altă discretă gesticulaţie recuperatorie - criticul nu *judecă* în primul rând, ci

înţelege. Îmblânzit, caută împăcarea, visează acordul, identifică motive pentru laudă. Îi pasă de celălalt, gata să îndulcească o frază prea tranşantă (despre Daniel Bănulescu: „Dar să amănunţim puţin înrudirile cu autorii amintiţi, cu toate că - nouăzecist fiind - poetul n-ar admite în ruptul capului că teribilismului său i s-ar putea găsi antecedente. Să nu le zicem totuşi influenţe, ci mai degrabă prelungirea sau, şi mai bine, trezirea la viaţă într-un nou context moral-comportamental”.... Să mai spun tot aici că Regman însuşi a parat, prin critica criticii pe care a practicat-o cu atâta aplicaţiune, prea uşoara identificare a înrudirilor sale - echidistanţa părea perfectă). Gata să ironizeze obiectivitatea, îşi îngăduie paşi personali şi piruete gratuite, chiar zâmbetul ghiduş la cine ştie ce amintire: „...un pivot fantastic, cel al diavolului coborât (*sau urcat! -* [s.m.]) printre pământeni”. Ba, mai mult, e dispus (pre-dispus?!) la evocări festive, deci fără ghimpi şi giumbuşlucuri. O dată cu vârsta, îşi ţine tot mai bine în frâu pana zglobie. Cronica descrie, apreciază, compară, trezeşte amintiri şi se încheie înainte ca cronicarul să fi apucat să înţepe. Aproape comic, ironicul de odinioară iese la suprafaţă doar când e vorba despre autoare. Scrisorile Monicăi Lovinescu par transcrise anume pentru a ieşi la iveală femeiasca ei preocupare pentru o bluză rătăcită. Când scrie despre Marta Petreu, poemele dintr-o carte precedentă celei comentate sunt „surate”, în cronica la Constanţa Buzea abundă diminutivele, volumul Florenţei Albu „se întâmplă să fie” unitar, iar la Ioana Drăgan crede că titlul - *Vietăţi şi femei -* pune semnul egal între cele două „categorii”. Dincolo de aceste mici accese, *Ultimele...* sunt de citit pe „linia ondulată, cu suişuri şi coborâşuri” a unui sentimental deghizat în cinic, care tocmai se pregătea să se demaşte.

Istoria literaturii maghiare din România. 1918 - 1989. Pregătită pentru tipar încă din 1984 (la editura „Kriterion”), cartea profesorului GAVRIL SCRIDON se

pune abia acum(1996) la îndemâna cititorului român. „Literatura maghiară din România” (formulare introdusă în 1926 de către profesorul Kristóf György) a făcut obiectul unor lucrări de sinteză în limba română sau maghiară, apărute în România, dar şi în Ungaria, lucrări în galeria cărora se aşează firesc cea a profesorului clujean. Iată-le pe cele mai importante, în ordine cronologică: Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană*, 1919-1929 (Cluj, 1930); Söni Pál, *Istoria literaturii maghiare din România*, în limba maghiară (E.D.P., 1969); Kántor Lajos, Láng Gusztáv, *Literatura maghiară din România între 1944-1970*, tot în maghiară („Kriterion”, 1971 şi 1973); Dávid Gyula, Marosi Péter, Szász János, *Istoria literaturii maghiare din România*, manual pentru clasa a XII-a, în limba maghiară (E.D.P., 1977); Nicolae Balotă, *Scriitori maghiari din România*, 1920-1980 („Kriterion”, 1981). *În Istoria literaturii maghiare*, apărută la Budapesta, este inclus capitolul „Literatura maghiară din România”, iar Pomogáts Béla semnează lucrarea *Prezent în literatura maghiară ardeleană* (Budapesta, 1987), şi un capitol despre „Literatura maghiară din România” în volumul *Literatura maghiară mai nouă, 1945-1981* (Budapesta, 1982).

Istoria literaturii maghiare din România, se cuvine spus de la început, nu este neapărat şi în primul rând o *istorie* a literaturii, ci, mai degrabă, un dicţionar de scriitori maghiari din România, o panoramă de personalităţi, destine, opere, nu de idei. Perspectiva istorică este sumară şi cumva exterioară, marile răsturnări istorice sunt arareori privite în profunzimea consecinţelor lor în plan spiritual, cultural, rolul nuanţat pe care l-au avut asupra evoluţiei unei literaturi este aproape trecut cu vederea, tot aşa cum criteriul estetic este aplicat parţial, fragmentar, monoton ca formulare şi expediat în stereotipii. Lecturi sporadice, acumulate în timp - autorul se declară, de altminteri, un nespecialist, un simplu

frecventator, de-a lungul anilor, al literaturii maghiare -, sunt supuse, în final, unei minime organizări, deliberat convenţionale. Impresionantă este, mai ales, cantitatea de informaţie, bogăţia datelor bio-bibliografice, cititorului rămânându-i în sarcină identificarea liniilor de forţă operând în spatele volumului uriaş de informaţii.

Reacţia profesorului faţă în faţă cu viaţa şi opera celor aproximativ 125 de scriitori maghiari inventariaţi este, aş spune, una de îndrăgostit ori de colecţionar împătimit. Reţine orice detaliu biografic, fără deosebire, totul e important până la nivelare. Textele comentate predilect sunt cele despre natură, în registru minor, şi despre iubire. *Locul*, atitudinea faţă de ele, este fără nicio îndoială o obsesie şi, deci, o trăsătură definitorie pentru maghiarii ardeleni, însă citatele selectate sunt receptate ca pasteluri lacrimal-impresioniste ori ca însemnări şăgalnice de album de familie, spunând prea puţin despre configuraţia şi ambiţiile unei literaturi distincte. Înduioşat, lăsându-se în voia sentimentelor cu o îngăduinţă şi o generozitate care i-au fost toată viaţa caracteristice, autorul antologhează (citatele copioase redate în versiune românească au calitatea şi utilitatea unei veritabile antologii) şi frânturi pândite de uşurătate incapabile să funcţioneze ca semnalmente şi simptome. Chiar şi comparaţiile sunt prea grăbite să propună mari vecinătăţi, nefundamentate estetic (Cutare poezie, de pildă, trimite la Eminescu doar fiindcă numele iubitei este asociat celui al mamei, tot aşa cum schiţa premergătoare unui roman al satului legitimează, în viziunea autorului, invocarea numelui lui Liviu Rebreanu).

Voinţa neînrolării („Neutralitatea mea a fost, astfel, aproape absolută şi, tocmai de aceea, rămâne, în chip paradoxal, subiectivă; procesul critic şi de evaluare istorico-literară nu scuteşte pe nimeni de un anumit subiectivism”) duce la detaşare excesivă. Nicio *problemă* - şi literatura maghiară, cu precădere cea din România, este

una problematică - nu e atacată frontal, tranşant. Simplele aluzii, multe cu totul obscure pentru un necunoscător al istoriei Ardealului, sunt insuficiente pentru a lămuri un *caz* de o însemnătate greu de ignorat. Efortul de a privi dinăuntru - ca un îndrăgostit, cum spuneam - lăudabil în multe privinţe, fiindcă umanizează seaca avalanşă documentară, disimulează nepermis de mult şi eludează piscurile. Magma caldă, disimulatorie, mereu în quasi-ilegalitate, a scrisului maghiar din România este străpunsă de câteva constante şi obsesii de o importanţă covârşitoare pentru înţelegerea lui. Ele stăruie fantomatic în fundalul lucrării, e adevărat, dar nu-i devin niciodată obiect de studiu.

Cartea lui Gavril Scridon n-a fost revizuită după 1989, când s-a procedat la aducerea ei la zi, aşa încât, poate şi cu o intenţie ironică, sunt lăsate neatinse fraze despre societatea socialistă, despre omul nou, este lăudată orientarea marxistă şi sunt incriminate tendinţele „capitaliste” etc. Doar preambulul lucrării tranşează net: „Unii scriitori maghiari de la noi, cărora edituri de stat româneşti le-au tipărit zeci de titluri în milioane de exemplare, au găsit că este bine şi la modă să nege cu vehemenţă binefacerile trecutului apropiat (unii cu talentul oarecum secătuit) şi să se plângă, pe la toate porţile, de genocid cultural, de hăituire etnică, laitmotive convenabile în iluzorii valenţe politice”. Această precizare, alături de altele, foarte concrete, cum ar fi apariţia în 1969 a Editurii „Kriterion” pentru minorităţi, instituţie de stat care avea să tipărească, doar între 1970 şi 1980, peste 1200 de titluri în limba maghiară, toate marile edituri româneşti publicând şi ele alte zeci şi sute de titluri în aceeaşi limbă, toate acestea, aşadar, sunt dovada că Gavril Scridon nu numără întâmplător atât de meticulos cantitatea de opere proletcultiste semnate de autori maghiari şi că este conştient de oportunismul funciar al minorităţii maghiare. Orice atitudine partinică, orice „afiliere” a acesteia poate fi

suspectată. Cel mai adesea e un mijloc, nu un ţel, înscriindu-se în ţesătura largă a subversivităţii, dimensiune logică istoric şi psihologic a spiritului maghiar. Aşa se poate înţelege de ce maghiarii au putut părea sau fi mai bolşevici decât ruşii, mai fascişti decât nemţii, mai democraţi, să spunem, decât americanii. O voinţă de a fi maghiar cu totul remarcabilă căreia Gavril Scridon nu-i dezvăluie reversul. Români, croaţi, evrei, slovaci, germani s-au lăsat „fagocitaţi” declarând cu entuziasm „am devenit maghiar” (e cazul unui scriitor cuprins în *Istorie...*). Nevoia de apartenenţă la o entitate colectivă durabilă, care să contracareze fragilitatea destinului individual - caracteristică generală a fiinţei - îşi găseşte uneori împlinirea în superbia maghiaritudinii.

Este la fel de adevărat că minoritatea maghiară acţionează, oriunde s-ar afla, catalizator în perspectivă etnică. Circumţesându-se în firul de mătase al trufiei apartenenţei, ea se constituie inevitabil în „corp străin” acutizând reacţia unui organism până atunci quasi-somnolent, obligându-l la conştiinţă exacerbată de sine, la veghe, câteodată chiar şi la gesturi „proleptice”. Este paradoxal maghiaritudinii - adjudecându-şi în absolut dreptul la identitate naţională, îşi relativizează vrând-nevrând condiţia, celelalte, la fel de legitime, identităţi naţionale găsindu-se somate să se manifeste şi să-i contrazică unicitatea. Îşi secretă, astfel, singură şi neobosită, antidotul.

Puţine naţii au o atât de puternică, de persuasivă şi câteodată exclusivistă (gata de excese) nevoie de a-şi clama *diferenţa*. A explica, a interpreta se spune în maghiară „magyarázni” - maghiarul îşi asumă lumea, o asimilează pentru a înţelege. Înţelegerea maghiară înseamnă asimilarea celuilalt în mod firesc şi nu se teme de posibila anulare a lui. Tot aşa se explică absenţa temporară a simţului critic pe care Gavril Scridon o observă la scriitorii deceniilor următoare primului război.

O capacitate exemplară de organizare, de mobilizare a făcut ca literatura maghiară „din Transilvania” apoi „din România” să se constituie aproape instantaneu, să fondeze asociaţii, reviste, grupări şi direcţii. Chiar dacă, în mare, evoluţia literaturii maghiare din România respectă etapele literaturii europene (universale) din aceeaşi perioadă şi se regăseşte în periodizările literaturii române, de pildă, cu căutări şi izbânzi estetice de aceeaşi natură (lucru remarcat pe bună dreptate de Gavril Scridon, în câteva rânduri), ea, literatura maghiară din România, are un scop suprem, căruia i se subordonează toate celelalte - chiar şi criteriul estetic - acela al durării, indiferent prin ce mijloace şi totdeauna dirijat. O nevoie de număr, de cantitate absolut explicabilă la un popor mic şi singur. Fiindcă formula propusă de Markó Béla în revista „Korunk” (vezi antologia *Cumpăna*, 1994), aceea a „existenţei comune a existenţelor separate” spune mai mult decât pare şi e mai mult decât o subversiune cu substrat politic. Ea vorbeşte şi despre permanenta existenţă dublă, scindată, frământată de paradoxuri a minorităţii maghiare: nostalgia Răsăritului, a izvoarelor (mituri, istorii legendare, harnic popularizate, vorbesc despre vechime şi faimă, câteodată inventându-le cu seninătate) coexistă cu ambiţia excelent susţinută a europenismului. Transilvanismul (bine definit de Gavril Scridon, deşi, poate, prea puţin nuanţat:”Transilvanismul reprezintă o doctrină cu evident substrat politic, care subliniază autonomia culturii ardelene pe baza existenţei unei conştiinţe, a unui suflet ardelenesc specific. Doctrina transilvăneană, în laturile ei progresiste sau confuze, s-a constituit pe două coordonate: de spaţiu geografic şi de timp. Coordonatele geografice ale doctrinei sunt oferite de peisajul Transilvaniei, fără egal ca frumuseţe, peisajul acesta trebuie iubit şi cultivat şi pentru faptul că el reprezintă pământul natal. Peisajul ardelenesc a fost leagănul, de-a lungul veacurilor, al vieţii sociale şi a produs

o spiritualitate cu totul specifică, o mentalitate proprie. E vorba despre geografia aparte, nu numai fizică, ci şi morală. Coordonatele istorice ale teoriei le oferă ideea că, din vechi timpuri şi până în secolul XX, ungurii din Transilvania n-au trăit izolaţi, ci laolaltă cu românii şi saşii. Această convieţuire a fost marcată de influenţe reciproce, ceea ce a dus la apariţia unui spirit specific locului, la o concepţie proprie despre lume /…/. Transilvanismul prezintă însă şi elemente negative. Înainte de toate, conceptul de suflet sau conştiinţă ardeleană este foarte vag, chiar confuz. Iar autonomia, în primii ani, are un obiectiv clar: izolarea în general de viaţa politică a României") este exaltat pe cumpăna dintre conştiinţa apartenenţei la maghiarime în întregul ei şi conştiinţa diferenţei indiscutabile pe care existenţa alături de români şi saşi a adâncit-o. O neputinţă de a fi ceea ce eşti provocată de teribila dorinţă de a fi ceea ce eşti. Limba maghiară are nevoie de recunoaşteri permanente, de susţineri şi impuneri fiindcă este, într-un anume fel, orfană. Niciuna dintre marile familii de limbi europene, romanică, germanică, slavă, n-o adoptă. De aici nevoia „romanului familial". Limba maghiară vrea să fie *împreună* temându-şi paroxistic singurătatea şi singularitatea şi fiind, de aceea, condamnată la izolare… Toate acestea pot fi citite printre rândurile lucrării lui Gavril Scridon şi respiră din fiecare pagină a scrisului maghiar de la noi.

Lucrarea împarte literatura maghiară din România în două epoci distincte. Perioada interbelică este descrisă în două mini-prefeţe: *Începuturile vieţii literare* şi *Dezvoltarea vieţii literare* (precedate de două file de Perspectivă istorică, de fapt o bibliografie analitică a subiectului). Necesitatea regrupării culturale de după Marea Unire face ca, în condiţiile generoase ale României interbelice, să apară peste 130 de ziare şi reviste în limba maghiară şi să se tipărească, în doar primii cinci ani, 1106 de titluri, dintre care 258 de literatură beletristică. Situaţia

politică de după „înmormântarea vechii Ungarii la Paris" (Trianon) - cum este percepută Marea Unire de un scriitor maghiar - este contracarată de o rapidă reaşezare a forţelor sub semnul aceluiaşi obsesiv ideal al „autonomiei naţionale". Manifestul *Glasul care strigă*, semnat de Kós Károly în 1921, merita, poate, un comentariu mai detaliat. E punctul de plecare al unui întreg şir de manifestări şi atitudini şi firul roşu al scrisului maghiar din România, chiar dacă esteticul va câştiga curând locul ce i se cuvine şi, periodic, se probează interesul pentru literatura română sau săsească. Apar atunci două reviste cu redacţii mixte, româno-maghiare („*Aurora*" la Oradea şi „*Cultura*" la Cluj) menite a servi cunoaşterii reciproce.

Sunt prezentate succint grupările de pe lângă *Helikon* şi *Korunk*, ambele apărute în 1926; se comentează pe scurt „Întrunirea de la Târgu-Mureş" (1937) şi priorităţile culturale şi etnice pe care le ia aceasta în discuţie. Autorii propriu-zişi sunt grupaţi pe genuri literare, respectându-se, în mare, criteriul cronologic. A doua secţiune are în vedere *Literatura maghiară din România după 1944*. Producţia literară este impresionantă, autorii maghiari fac faţă „din mers" cerinţelor noii lumi - uluitoare această adaptare de „volbură" la situaţii inedite, dezechilibrante pentru alţii. Literatura maghiară din România are toate condiţiile necesare dezvoltării: reviste, edituri, teatre, radio şi televiziune, şcoli. După perioada proletcultă, spiritul critic se accentuează, exigenţa sporeşte. Fişele de autor sunt organizate din nou pe genuri literare. Toate numele semnificative ale perioadei 1918-1989 sunt cuprinse. Orice carenţe ar putea fi descoperite - şi la o lucrare de asemenea anvergură ele sunt inevitabile, în mare parte - este sigur că cititorul român, dar şi cel maghiar au acum la îndemână o carte de referinţă. Faţetele pe care le dezvăluie autorul sunt incitante şi acţionează ca o invitaţie la lectură. Foarte multe titluri au apărut de-a lungul anilor în versiune românească, aşa încât

obstacolul limbii a fost anulat. Cunoaşterea reciprocă, de necesitatea căreia sunt/par adeseori convinşi scriitorii maghiari, este o temă stringentă a epocii actuale. Literatura maghiară se cuvine abordată la două niveluri de lectură - unul, cel firesc, ţinând seama de criteriile valorice ale esteticului (cele mai bune dintre operele scriitorilor maghiari de la noi aspiră cu totul legitim la universalitate); celălalt, special, descoperind, dincolo de măşti, psihologia unui neam şi furnizând răspunsuri adecvate. Deocamdată, în acelaşi spaţiu şi în cadre socio-politice identice, e vorba de două culturi paralele, comunicând perfect doar la nivel individual.

Vârste critice. Deşi trecerea dintr-un mileniu în altul e pură convenţie calendaristică, bine întreţinută ea capătă greutate, se întrupează, aş zice, şi îşi creează efectele. Unul dintre ele este întrebarea despre rosturi. Mileniul nu e o dimensiune temporală neglijabilă, mai ales pentru omul contemporan deprins să sesizeze transformări ale lumii înconjurătoare şi în trecerea de la o miime de secundă la alta. Aşadar, odată instaurată, trecerea dintre milenii impune demarcaţii, remanieri, inventare şi identificări de simptome. Aşa se face că, oricum legitimă, întrebarea despre rostul criticii literare (al literaturii, în genere) nu e întâmplător subiect de pagina întâi tocmai acum.

Dacă e adevărat că se citeşte tot mai puţin - şi e adevărat, în ciuda periodicelor argumente că nu-i totul pierdut -, criticul, acest încăpăţânat personaj al erei postmoderne, a devenit din directór al lecturii publice ultimă rămăşiţă/ultim bastion a(l) unei profesiuni anacronice - lectura. Aşa stând lucrurile, rostul său creşte, de la un punct încolo, aberant. Căci trebuie să citească mai abitir ca altădată nu doar fiindcă scriitorii continuă să existe - şi ei pe baricade, în luptă inegală cu alte mijloace, mult mai comode şi mai colorate, de distracţie/distragere (aceasta din urmă întoarsă la sensurile sale originare - *sfâşiere, sfărâmare, despărţire, alungare, smulgere de la*

sine, dezbinare, zădărnicire, vânzare cu amănuntul...), ci şi fiindcă, paradoxal, pe măsură ce scade numărul cititorilor, numărul scriitorilor creşte - văd momentul culminant al unui procent zdrobitor de scriitori producând puhoaie de cărţi pentru o mână de criciti-sortatori excedaţi, reduşi la gesturi schematice şi buimace. Unde mai sunt vremurile când citeai şi reciteai pe îndelete o carte, să-i deguşti toate savorile? Cantitatea cere viteză, iar viteza, vrând-nevrând, superficialitate. Ziceam în ancheta de la *Vatra* a „clubului cronicarilor literari” că ar fi de presărat pietricele, ca-n povestea celebră, pentru cititorul obişnuit rătăcit printre tarabele stridente, gemând sub cărţi. Dar mă amăgeam cu bună ştiinţă, acest cititor obişnuit e pe cale să dispară. Pot imagina cu teribilă uşurinţă un scenariu al viitorului apropiat - mulţi scriitori scriu necontenit, aruncând priviri fugare peste umăr celor ce scriu şi ei în imediata vecinătate, critici citind şi comentând necontenit pentru câte un singur cititor - autorul cărţii comentate - ori pentru un grup din preajma acestuia, în timp ce restul imens al lumii picoteşte la telenovele ori zburdă internetic... Obiectivitatea criticului e, inevitabil, tot mai îndoielnică pe măsură ce creşte bizareria gestului său. De aici tot mai acuta urgenţă a mărturisirii - nevoia de a povesti în lungi paranteze despre relaţia lui cu cărţile şi despre cronica literară tot mai specială, mai personalizată, mai stranie. Criticul îi seamănă nebunului dintr-un poem al lui Camil Petrescu, cel alergând cu răsuflarea tăiată pe el însuşi să se prindă.

Despre toate acestea şi multe altele, de comentat la fierăria lui Iocan dintre milenii, în cartea lui ION SIMUŢ, *Arena actualităţii* (2000). Criticul orădean (îmi displace epitetul geografic, însă aici vrea să spună că una dintre vocile critice cele mai serioase ale momentului *nu* se aude din capitală, chiar dacă gloriile provinciale sunt recunoscute, încă, doar după asidue navete la Bucureşti) impresionează prin tenacitatea ardelenească a proiectului

său. Repetatele mărturisiri în marginea cronicilor sau cărţilor sale sunt impuse deopotrivă de o nevoie interioară, pomenită mai sus - hărnicia sa imperturbabilă ar putea părea suspectă fără aceste precizări, dar şi de neînţelegerile periodice pe care le stârneşte tocmai sobrietatea oarecum pedantă a intervenţiilor sale („Agreez directeţea mai mult sau mai puţin tăioasă a opiniei, analiza metodică, sprijinită pe argumente clare, şi privirea sintetică, focalizată obiectiv asupra realităţii literare”). Ultimele rânduri ale volumului (dintr-un interviu din 1999) deconspiră o atitudine i-aş zice „luministă” („Arta nu poate să salveze lumea - cum s-a spus cu o vorbă prea patetică -, dar poate să întreţină frumuseţea morală a sufletului omenesc, poate să ţină trează conştiinţa individualităţii, poate să cultive şi să rafineze artistic disponibilitatea comunicării interumane”), ca să nu mai vorbim despre miza pe luciditate a unuia care nu înţelege să abdice de la cerinţa verticalităţii în exercitarea magistraturii critice („dacă un poet genial poate fi hoţ, afemeiat, morfinoman, beţiv sau homosexual [...], unei autorităţi critice nu îi e admis niciunul dintre aceste defecte sau vicii”). Ion Simuţ înţelege critica literară ca avanpost voluntar şi de încredere în teritoriul tot mai pestriţ şi mai haotic al literaturii de azi. Orgoliul asumării responsabile a unei asemenea slujbe este secondat cu rara umilinţă a celui care îşi cunoaşte limitele - „Exist prin ceea ce înţeleg şi, în acelaşi timp, prin ceea ce sunt capabil să exprim. Cât şi cum scriu atâta şi aşa sunt”. O idee care ar merita luată mai serios în dezbatere este aceea a primejdiei dogmatismului estetic, la fel de penibil astăzi ca dogmatismul politic. Expertiza culturală a actualităţii se poate realiza cu o subtilă echilibristică, mereu controlată, între subiectivitate şi obiectivitate, dar şi prin *umanizarea* actului critic: „Avea dreptate Nicolae Manolescu: cărţile au suflet. Până la urmă, trebuie să accept măcar această regulă: trebuie să te apropii de o carte ca de o fiinţă

omenească neştiută, pe care doreşti să o cunoşti. Lectura instaurează o relaţie de intimitate între cititor şi carte”. Această umanizare, cum am numit-o, e extinsă şi asupra literaturii de astăzi - proza „realismului decepţionist” pe care o descrie aplicat aduce în plus tocmai această relaţie „păsătoare”, caldă şi brutală între realitate şi ficţiune. Contramodernitatea anti-avangardistă pe care o întrevede ca etapă următoare postmodernismului „nu se va sfii să facă apel la mijloace clasice şi realiste”. Bănuiesc aici acelaşi proces de revenire la privirea ne-mediată asupra lumii şi textului deopotrivă. Contramodernitatea îşi va propune să procure suportul necesar fiinţei în derivă - să ne amintim că „classicus” înseamnă, la origine, de încredere, pe care te poţi bizui.

Ion Simuţ priveşte cu simpatie antologiile, dicţionarele de tot soiul apărute în ultimii ani. Dincolo de amendamente cu care poţi fi ori nu de acord, cred că *dicţionarul-antologie* (am comis eu însămi vreo două, unul de teorie literară şi unul panoramic, de critică literară românească) e formula cea mai potrivită pentru tranziţia cea lungă; însă nu destul de lungă încât să legitimeze apariţia unor studii voluminoase despre aspecte tabu ale ultimei jumătăţi de secol literar. Graba de a trage concluzii împinge în tezism (teza rămâne teză fie că e pe faţă, fie că e pe dos) şi compromite idei onorabile. Centrul infernului are bunul obicei de a se afla în mai multe puncte decât am putea bănui. Eu una prefer lucrări precum micul dicţionar-antologie *Experimentul literar românesc postbelic* (semnat de Monica Spiridon, Ion Bogdan Lefter, Gheorghe Crăciun -1998). „Asumarea polemică a unei teme” se enunţă clar şi răspicat lăsând loc controverselor prin simpla şi atât de necesara punere pe masa cititorului a textelor. Tot astfel, *Poezia carcerală*, mini-studiul cu care debutează Ioana Cistelecan (2000), e un comentariu sobru, concentrat, ferindu-se sistematic de compromisuri şi teze - un dicţionar perfectibil pentru uzul cercetătorilor viitori.

Înainte de a merge mai departe, e necesar un dereticat prin sertarele scrinului. Psihiatrii şi bătrânele doamne recomandă procedeul ca imbatabil în redobândirea echilibrului - presupune evaluare minuţioasă, re-conectare la trecut cu valenţele încă active, procurare de spaţiu pentru viitor.

Lumea, repovestită (2000), cartea ROXANEI SORESCU (vezi şi *Interpretări*, 1979, şi *Liricul şi tragicul*, 1983) propune speculaţii sau *hipertexte* (în sensul lămurit în textul speculativ despre A. Scrima, ultimul din volum, dar şi într-un soi de prefaţă: „temelia pe care se clădeşte hipertextul este enciclopedismul intelectual. Enciclopedism asociat cu capacitatea de a pune *in actu*, la timpul şi locul potrivit, cunoştinţele aflate în stare latentă, potenţială. Memoria unui calculator reunită cu o capacitate de selecţie şi de activare adecvată pe care calculatoarele noastre încă nu le-au atins”) despre Caragiale, Ion Creangă, Sadoveanu, Eminescu, H. Papadat-Bengescu etc. Între un preambul despre *Hipertexte* şi un epilog despre *Lumea ca pre-text hermeneutic,* trei capitole: *Sub semnul lui Ianus, Lumea şi oglinda, Irealitatea existenţei.* Comentariul la *Inspecţiune* (*De ce, nene Anghelache?*) descifrează cu instrumentarul la vedere o schiţă caragialiană, „text minimal a cărui valoare arhetipală îl face interpretabil în registre multiple”. Sunt, mai întâi, reproduse secvenţele din interpretări anterioare cu care se intră în dialog „subteran”: Paul Zarifopol, G. Călinescu, Şerban Cioculescu, Valeriu Cristea, Alexandru George, Ion Vartic. Autoarea remarcă, pe bună dreptate, că acestea, deşi nu de puţine ori polemice, nu se exclud, căci îşi găsesc justificarea în text. Ipoteza cea nouă le foloseşte pe toate ca „elemente constitutive ale unei explicaţii integratoare”, construind, aşadar, un soi de colaj special. O replică a lui Caragiale despre „moftangiul” de Kant e argumentul suficient al declanşării din acest „punct” a demonstraţiei. Şi ea justificată de text (îmi vine

în minte povestea/parabola cu judecătorul care îi ascultă pe toţi împricinaţii şi le dă, pe rând, fiecăruia dreptate; când un martor îi atrage atenţia că aşa ceva nu e cu putinţă, nu pot avea toţi dreptate în una şi aceeaşi pricină, judecătorul îi răspunde calm: „Şi tu ai dreptate!" Altfel spus, textul existenţei a fost întotdeauna generos cu interpreţii săi). Să reţin una dintre încheieri: „Am numi această manifestare a nevoii de transfer a imperativelor dictate de Supra-eu asupra unei instanţe obiective socializate, cu dublu rol, de constrângere şi de răsplată, complexul Anghelache. El reprezintă, într-un fel, reversul complexului lui Oedip, întrucât în locul revoltei împotriva tatălui care frustrează apare nevoia instaurării autorităţii tatălui (zeului, inspectorului), ca garanţie a îndeplinirii obligaţiilor morale şi a stabilităţii sociale. Unei lumi cu legi morale labile sau cu legi morale în curs de schimbare îi este mult mai caracteristic complexul Anghelache decât complexul Oedip". Merită parcursă toată demonstraţia, nu mai insist. Să spun doar că variantei parţial, abulic active a complexului Anghelache îi poate răspunde varianta pasivă, abulic satisfăcută a complexului Leonida, amândoi embleme ale moralei labile, de eternă tranziţie.

Acelaşi text minimal e pretextul unei alte ipoteze, declanşată de trimiterea, în treacăt, la „revolta grotesc-euripidiană" a lui Anghelache pe care o descrie Ion Vartic. Roxana Sorescu demontează schiţa şi o re-montează pe *pattern*-ul tragediei clasice, convinsă că „într-un text de Caragiale nimic nu este întâmplător". Anghelache în noua lectură îmi pare precursor al insului infantilizat şi victimizat al societăţii contemporane (în descrierea lui Pascal Bruckner).

La *Craii de Curtea-Veche*, se aplică şi se descrie aceeaşi metodă liberă şi sofisticată a hipertextului, personajele constituind nodurile unei reţele unitare şi purtând semnele apartenenţei la acea reţea. Foarte interesante semnele descoperite în jocuri subtile de

etimologii, sigure ori presupuse, apropo de numele personajelor mateine.

Din comentariul la *Dănilă Prepeleac* reţin: „Se întâmplă însă în cultura română ca literatura să devanseze filosofia, antropologia, ştiinţele abstracte. Ideea definirii umanului ca *unitate marcată de diferenţe specifice* faţă de non-uman generează texte literare care răspund întrebării «Prin ce devine omul om?» cu mult înainte ca ea să fie formulată drept concluzie a unor deducţii raţionale. Din unghiul acesta de vedere, *Dănilă Prepeleac* preţuieşte cât un tratat de antropologie.” Şi „Dănilă se salvează prin metaforă, metonimie şi mit. El este prototipul artistului” care are şi libertatea omului faţă de cuvânt, pe care îl ia în sens propriu ori figurat, după poftă şi după nevoi. Într-o carte despre *Ion Creangă povestitorul* (1992), interpretam cazul lui Dănilă ca ieşire din „buimăceală” şi accedere la comportamentul şi limbajul omului „normal”, adică preţuitor al minţii omeneşti, al „şmichiriilor” acesteia, în stare să priceapă semnele lumii pământeşti. Dracul era şansa oferită lui pentru a-şi conştientiza forţa şi deşteptăciunea, căci omenescul expresiv şi figurat îi era acestuia străin. Îmi dau seama că demonstraţia putea merge uşor un pas mai departe, că Roxana Sorescu are dreptate. De fapt, „şmichiriile” numesc faţa nocturnă a omului lui Creangă, cea eliberată şi de sfinţii zilei, şi de dracii „ne-curaţi”. Adică, faţa artistului. Eu văzusem o ilustrare a accederii la ficţiune, la limbajul şi perspectiva artistică mai ales în *Poveste. Prostia omenească.* Din textul despre *Soacra cu trei nurori*, decupez încheierea cu umorul un pic galben: „În această povestire, ca şi în *Capra cu trei iezi*, ca şi în *Dănilă Prepeleac*, ca şi în *Ivan Turbincă*, lupta nu se dă între bine şi rău. Binele este absent. Lupta se dă între un rău devenit insuportabil şi un rău ce se prezintă cu suficientă ipocrizie democratică pentru a putea trece drept bine”.

Interesantă relaţia Oreste şi Hamlet, pe de-o parte, şi

Capra cu trei iezi şi Vitoria Lipan, pe de altă parte. Eroinele lui Creangă, respectiv, Sadoveanu, „femei singure într-o lume vicleană”, găsesc o soluţie neîntrevăzută de cei doi: „pedepsirea vinovatului fără asumarea răspunderii morale a înfăptuirii unei noi ucideri”. Căci „trebuie o îndelungată experienţă a disimulării, filtrată de veacuri de slăbiciune a puterii care are a înfrunta forţe net superioare şi violent agresive, spre a ajunge la astfel de dezlegări. Spaţiul istoric, ca şi masculinitatea lui Oreste şi a lui Hamlet nu le puteau concepe. Aşa cum niciuna dintre femeile acestea dârze, perseverente şi inteligente nu poate nici măcar concepe retragerea în faţa faptei necesare.” Corect. „Dezlegările” feminine sunt azi acceptate ca metode ale lumii viitorului. Numai că nu mai pot fi de acord că deosebirea de mentalitate dintre *Mioriţa* şi *Baltagul* ar fi cea de la „acceptarea morţii” la „pedepsirea morţii”. Indiferent în care variantă, *Mioriţa* nu poate fi interpretată cu nesocotirea condiţionalului fără echivoc „de-o fi să mor”. Moartea intravitală se revelează în împrejurările crizice ale ameninţării cu moartea. Ca dat destinal, e acceptată în alb, dar ca ucidere, e evaluată ca posibilitate, nicidecum acceptată. Tot aşa cum moartea violentă, uciderea din *Baltagul,* tradusă din posibilitate în act, nu e acceptată, ci răz-bunată. Justiţia e chemată să restabilească un echilibru destrămat violent.

Las deoparte cu regret o mulţime de sugestii incitante care ar merita pomenite aici. Enciclopedia Roxanei Sorescu e nu doar bogată, ci şi extrem de vie şi dispusă la nuntiri repetate, cu toate valenţele în alertă. Repovestită de ea, lumea foarte cunoscută a marilor noastre cărţi îmi pare o dată în plus nouă, surprinzătoare şi inepuizabilă.

Epilog. Fără nicio îndoială, „observatorul superficial riscă a se opri la nivelul informaţiei atât de diverse, pierzând din vedere structura de rezistenţă, foarte solidă, care organizează şi dă sens acelei informaţii”. La fel de

neîndoielnic, fiind vorba despre o mărturisire, mi s-au părut întotdeauna foarte interesante, dacă nu cumva cele mai atrăgătoare, cărţile al căror autor dovedea această artă încântătoare a conexiunilor infinite, surprinzătoare şi cu un aer de adevăruri eterne aşteptând să fie scoase la lumină. Cu toate acestea, nu mă pot opri să mă întreb dacă o asemenea lectură e până la capăt adevărată, adică una dintre multele adevărate şi posibile în cazul unei opere de valoare incontestabilă. Altfel spus, desenul ascuns pe care îl evidenţiază comentatorul e într-adevăr un desen „ascuns”? Nu e vorba, mai degrabă, despre o coincidenţă a schemei de gândire lucrând, cumva, pe deasupra secolelor şi răsărind ici-colo, independent, fără o conexiune „materială”, adică fără o cunoaştere anume şi o prelungire/preluare/invocare secretă a precedentului istoric? Nu neg nicidecum valoarea şi greutatea instrucţiei, e la mijloc, neîndoielnic enciclopedismul intelectual bazat pe studiu, iar cel ce gândeşte *ştie ce gândeşte*, vorba lui Călinescu despre Eminescu. Însă, dincolo de această ştiinţă, nu lucrează uneori tainic acea asemănare a minţilor superioare de care pomeneam mai sus? Plăcerea detectivistă a sursologului înzestrat şi cu darul expresiei memorabile, numai despre acesta vorbesc, nu supraliciteaza? Nu pune *el* acolo ceea ce găseşte? De altminteri, procedeul de bază e cel al *comparaţiei*, în cel mai înalt grad caracteristic fiinţei omeneşti: dobândeşte astfel echilibru, aşezare, chiar o stranie împăcare identificând în necunoscutul operei cercetate urme ale unor opere cunoscute, deja catalogate şi incluse clasei referenţilor. La urma urmelor, nu altceva spune Roxana Sorescu: lumea e un pre-text hermeneutic. Tot ce se întâmplă cu omul - act ori operă, real ori fantasmatic - se întâmplă pentru a fi povestit şi re-povestit. „Jaful de extaze” cioranian avea în vedere chiar această ţesătură de cuvinte a ex-istenţei. „Zvonul de potenţialităţi” al limbajului acoperă totul, mereu de la început, aşa încât

chiar întrebarea mea de mai sus e lovită de o frumoasă zădărnicie.

Darie Magheru - o recuperare. Lucrare de doctorat la origine, monografia despre scriitorul şi actorul braşovean Darie Magheru (*Darie Magheru. Trasee tragice, de la Sisif la Pygmalion, din perspectivă comparatistă*, 2002) pune în pagină câteva dintre calităţile autoarei înainte de a readuce în atenţia publicului un personaj prea repede uitat. Prozatoare abilă în construirea de personaje şi atmosferă, în stare să reţină amănuntul semnificativ şi să-i multiplice înţelesurile până dincolo de privirea comună, pasionată în ceea ce face, gata să urmărească până în pânzele albe un fir promiţător, generoasă şi insistentă ca orice dascăl de vocaţie, încercată de viaţă cât să-i ştie cântări altfel caratele, MIHAELA MALEA STROE propune o carte de citit cu aceleaşi instrumente. Desigur, trecerea prin marile mituri, cu paranteze uneori prea lungi, mai lungi decât ar fi cerut-o o trimitere obişnuită ori marcarea unei posibile filiaţii, ar putea isca obiecţii. Tot aşa cum familiaritatea cu propriul obiect de studiu sună ici-colo forţat, ba chiar neelegant. Eugen Negrici vorbeşte, pe coperta 4, despre „intensitatea stilului şi exuberanţa demonstraţiilor”, Ion Bălu se simte dator să atragă atenţia că trimiterea la mari nume nu sugerează „o asociere valorică”, ci o diversitate şi o bogăţie asumată a instrumentarului. Comparând, Mihaela Stroe caută locul (cel mai) legitim al braşoveanului. Rigoarea se manifestă la fiecare pas. Biografia este amănunţită scormonind toate documentele şi mărturiile, pentru operă, motive, teme, mituri, în oricât de firavă tangenţă cu textele comentate, sunt puse la contribuţie, contabilizate în inserţii prelungi, din dorinţa de a aproxima adevărul unui destin literar, artistic.

Lucrarea are două mari secţiuni, una dedicată excursului biografic, *Viaţa pe verticală*, cealaltă operei, *Traseele tragice* promise în titlu, la rândul ei, aceasta,

împărţită în două secţiuni: *Condiţia de Sisif* şi *Ipostaze ale creatorului* (cu ample paralele cu Blaga, G.B. Shaw şi Marin Sorescu). Volumul e completat cu un corpus iconografic consistent, rotunjind o dată pentru totdeauna un portret. Căci trebuie să spun că cercetările de acest gen sunt extrem de utile pentru istoria literară, dar şi sortite să rămână unicate. O muncă egală ca rigoare a informaţiei şi exuberanţă a dăruirii e greu de imaginat că se va mai repeta vreodată. Cartea va avea, are deja destinul cărţii lui Ilie Rad despre Aron Pumnul. Sunt întreprinderi semănând a sacrificiu, impresionând prin acoperire şi muncă subînţeleasă, dar neinvitând, îndeobşte, la polemici ori reluări. E soarta împărtăşită de *restituiri*, în general. Comparabilă cu a dezminţirilor din presă: pe prima pagină a apărut deja ştirea falsă a neînsemnătăţii. Dezminţirea e obligată să se rostească în vreun colţ de pagină şi să rămână o „ciudăţenie" sufocată de îndoieli şi neîncredere. Cititorul grăbit a bifat deja momentul şi nu e tentat de remanieri. Rareori e contrazisă reţeta de mai sus, oricât de ingenioasă şi inteligentă ar fi dezminţirea…

Detaliul pe care autoarea îl propune drept reper fundamental încă din prima pagină e cel puţin discutabil: „Darie şi-a închinat talentul şi truda, de-a lungul întregii sale existenţe, nu recunoaşterii imediate, ci căutării cuvântului care să-l individualizeze şi să-l reprezinte ca artist" Afirmaţia e falsă din pornire. Orice artist îşi doreşte strădania (re)cunoscută, căci el se propune pe sine ca rostitor, ca purtător de cuvânt. Modestia, în definiţia ei obişnuită, nu are ce căuta în portretul unui artist. El trebuie să se arate şi să fie recunoscut de ceilalţi. Arta se face din impuls intim, interior, sub imperiul talentului, al harului, dar ea e destinată exteriorului, celorlalţi. Nu de mesaj explicit e vorba aici, nici de dăruire declamată ca atare, ci de nevoia de a te verifica prin ceilalţi. Un actor pentru sine e cel puţin o utopie. Aici bănuiesc neieşirea autoarei de sub sentimentalismul mărturiilor de familie ori

ale apropiaţilor. Chiar dacă notează lucid, într-un loc, „poate fi suspectată aici o privire afectiv-subiectivă a cunoscuţilor lui Darie, o retrospectivă idealizantă”, compasiunea e mai puternică decât pasiunea pentru adevărul strict şi semnificativ. Vorbele mari abundă în tot acest prim capitol. Şi balanţa informaţiilor e tulburată. Personajul e când orgolios, rebel, deplin încredinţat de valoarea sa şi gata să dea palme, caragialeşte, aş zice, când e atinsă onoarea unui literat; când foarte modest şi prietenos, ţinând secrete „apucăturile” sale literare. Manifestările opozantului politic sunt mai degrabă simple incidente, mărunte gesturi de nesupunere decât atitudini legate. Nu pune umărul la „construirea comunismului”, e arţăgos şi iute la mânie, aşa încât e scos din Uniunea Scriitorilor. Dar, spune autoarea pe bună dreptate, citându-l şi pe Romul Munteanu în sprijin, condiţia de „lup solitar care produce cultură în tăcere fără publicitate” şi se complace în „nereguli” dictate de firea foarte boemă este riscantă *în orice tip de organizare socio-politică*.

Studiile, începuturile scrisului, experienţa de deţinut politic la Suceava, iubiri şi dezamăgiri recompun un destin consumat între adorare necondiţionată şi respingere nemotivată, însă netă. Opera e recitită pe o muchie incomod de îngustă, între descurajare („când un autor a fost îndelung marginalizat... intervine şi un soi de scepticism aprioric, un fel de lenevie intelectuală în a redeschide un caz ce pare clasat”) şi plăcerea nestăpânită de a verifica răspunsul la mari coduri literare pe care ar putea fi silit textul marginalizatului să-l dea. În toată a doua parte a cărţii, bine scrisă, de altminteri, comentariul este, aş spune, asemeni comparaţiei homerice: termenul cu care se compară (Blaga, Sorescu, Camus, Kafka etc.) este detaliat, somptuos, copleşitor, în vreme ce termenul comparat trebuie să se mulţumească, adesea, cu un „tot aşa şi”. Un lucru e, însă, neîndoielnic: Mihaela Malea Stroe îşi atinge ţinta. După străbaterea studiului ei pasionat, te

simţi somat să alergi la bibliotecă şi să cauţi Opera, singura care poate face ceva, prin lectură atentă şi neapărat multiplicată, în favoarea unui autor marginal(izat).

Despre ritmul oracular. Cartea lui VALENTIN TAŞCU - *Ritm vertical*, 2001 - este, în fond, o încercare de a ieşi, teafăr şi îmbogăţit, dintr-o obsesie a teoriei versului: aceea a versificaţiei, prozodiei şi metricii academice (academizante). Punctul de plecare îl constituie convingerea că acestea sunt instrumente moarte din perspectiva limbilor moderne; a românei, cu precădere. „Demolarea” propusă, e de precizat, e una constructivă, urmată fiind de identificarea unor ritmuri mai expresive, mai vii, mai adecvate comentariului poetic. Aici încape şi doza de noutate, de inedit a cercetării. Deşi porneşte de la o axiomă acceptată de un Roman Jakobson - „Nu limba este stăpâna poetului, ci poetul este stăpânul limbii” -,Valentin Taşcu demonstrează, de fapt, contrariul, aliniindu-se mai degrabă enunţului eminescian: „Nu noi suntem stăpânii limbii, ci limba e stăpâna noastră”. Căci analiza pe care o aplică ritmurilor din poezia populară românească argumentează tocmai existenţa unei miraculoase autonomii a ritmului, acesta comandând fiinţei limbii/poemului. Lucrând *sub ritm*, poezia populară şi-a asigurat dăinuirea. Toate devierile sunt imediat vizibile, inovaţiile având a se supune schemei arhetipale. „Esenţial, subliniază autorul, e accentul **forte**, cel dublat sau triplat de conţinut şi sens”. Complexitatea *organică* a ritmului e de o bogăţie care relativizează interpretarea, lasă loc subiectivităţii în abordare, e alunecoasă fiindcă vie şi, deci*, cu rest*. Valentin Taşcu îşi pregăteşte căutarea „ritmului oracular” cu o trecere în revistă a bibliografiei temei principale. La noi şi aiurea, au fost scrise tomuri întregi despre versificaţie, iar rezumatele autorului reuşesc să sugereze diversitatea abordărilor, dar şi cuminţenia cu care preiau „axioma” metricii antice. Demersul său,

extrem de interesant, nu este însă atât de nou pe cât pare să creadă autorul. Ideea unei linii melodice a poemului, nu doar a versului ori silabelor, a persistat dintotdeauna alături de măsurătorile tradiţionale şi, e adevărat, în general, cenuşii. Frazarea ritmată e recunoscută ca posibilă *marcă* şi în comentarii nepretenţioase. Să spui că o strofă „sună a Bacovia" înseamnă să recunoşti tocmai constituirea, la nivelul poemelor unui autor, a unui corp ritmic, a unei „fiinţe" cadenţate recognoscibile. Tot aşa, sunt de menţionat aici experienţe legate de existenţa unui curent subteran, a unei înlănţuiri oculte pe care le impune realizarea unei limbi anume (cu toate rădăcinile ei istorice, legate de mentalităţi, perspective, idealuri) la un mânuitor exemplar al ei, unul bun conducător de zvonuri şi potenţialităţi. Eminescu ascultând „cântarea veche" avea în minte o asemenea stăpânire a poetului de către limbă. Când Saussure umplea zeci de caiete (prin 1906) cu anagrame identificate în poezia latină, dar şi în cea modernă, el credea în legătura dintre sonorităţi şi „gândul ascuns" al limbii. Saussure intuia existenţa unui text sub text, a unui *înainte*-text - *scop* difuz şi implacabil, liber şi impus, deopotrivă. *Hypograma* va fi cuvântul-temă care ordonează, leagă textul. Care „hipnotizează" fraza, o conduce, o modelează. Nu altfel se petrec lucrurile cu ritmurile desenate de Valentin Taşcu după ce aparenţele au fost lăsate deoparte. I. A. Richards definea ritmul şi efectele sale prin aşteptare: „Textura de aşteptări, satisfacţii, dezamăgiri, surprize produse de lanţul silabic este ritmul". V. Taşcu identifică textura cu pricina şi-i denumeşte variantele, în funcţie de conţinut şi sens, de „filosofia" pe care o conţin („Aş înlocui orice filosofie cu o cercetare a limbajului", mărturisea Paul Valéry). Aş mai putea propune o apropiere cu *versura* definită de un Laurent Jenny ca „parte ocultă a versului", fascinată de virtualităţile sale arhitecturale. Fiindcă exact asemenea „virtualităţi arhitecturale" descoperă ritmurile verticale

numite de V. T. Tehnica de lucru este pe cât de ingenioasă pe atât de pândită de subiectivism, dar, lucru important, curios de convingătoare. Etapele de lucru au mereu un „ce” personal, inefabil, aş zice. Accederea la etapa următoare e condiţionată de acceptarea ipotezei autorului. El numără accentele, le notează după un sistem inventat *ad-hoc*, stabileşte silabele susceptibile de a primi accente în virtutea unui „ritm secund”, ascuns după faţada poemului. Constată care cuvinte au şi accente de conţinut şi idee, identifică „nuclee accentuale”, le uneşte prin linii şi obţine „geometria ritmică”. În fine, delimitând părţile, stabileşte „secţiunea de aur” prin deja identificatul număr de aur (1,618). Cum se vede lesne, tot atâtea prilejuri de apelat la intuiţie, ureche muzicală, enciclopedie personală. Trecând peste întrebarea „De unde ştie autorul că e aşa sau altminteri?”, întrebare presimţită de V. T. şi lăsată să-şi consume dilemele, rămâne importantă o alta: poate funcţiona ca instrument de interpretare ritmul vertical cu variantele sale? Lucrarea reuşeşte să convingă. Ritmul *mioritic*, cu hexagoanele sale decurgând clepsidric unul din celălalt, ritmul *brâncuşian*, numit astfel graţie romburilor suprapuse care-l construiesc, ritmul *manolic*, cu „cărămizile” sale ziditoare, ritmul *gabrielesc,* al cântecelor de vitejie, cavalereşti, toate ritmuri *verticale*, par să funcţioneze remarcabil. Demonstraţiile, deşi în pragul metaforei, fantasmând în marginea formei şi ideii deopotrivă, au virtuţi hipnotice. La sfârşitul „spectacolului” - cartea lui V. T. are şi calităţi dramatice, înscenările sale reţinând atenţia -, eşti de acord că tocmai au fost dezvăluite (nu inventate, subliniază autorul!) patru tipuri de structuri ritmice interioare în temeiul cărora poate fi tentantă rescrierea biografiei poeziei populare româneşti. Simplitatea dezvăluirii e cuceritoare şi incitantă. Valentin Taşcu aruncă o provocare. Ritmurile poeziei noastre merită re-gândite şi re-numite fără prejudecăţi academice. O primă încercare a fost, iată, rotunjită.

Era personalizării. În registru morocănos-critic, aş spune că *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* (1993) a lui RADU G. ŢEPOSU e o culegere de recenzii cu studiu introductiv şi epilog; că postmodernismul are o disponibilitate ironică şi senin-disperată care-l fereşte de tragic şi de grotesc, deopotrivă; că împărţirea pe decenii e artificială - diversitatea de stiluri, direcţii şi rădăcini pe care o identifică autorul însuşi în limitele aceluiaşi val e, deja, o dovadă; că nu în literatură - date fiindu-i cărţile - era întunecat deceniul; că formatul de almanah mă crispează, iar coperta are ostentaţia unui afiş…

În registru uşor îmblânzit, aş adăuga că „spiritul de grup" al scriitorilor cuprinşi în *Istorie…* nu m-a convins niciodată - într-o recenzie la volumul *Desant '83* deplângeam efecte negative ale privirii globale. Mi s-a părut că este vorba despre o reacţie… homeopatică la colectivismul facil şi entuziast al epocii, operantă publicitar şi utilă atunci, dar astăzi evocată cu îndoială şi îngăduinţă - „ale tinereţii valuri" - de chiar reprezentanţii de marcă ai deceniului. Singurătatea autorului de cursă lungă e incurabilă, iar post-modernismul, o circumstanţă agravantă…

În fine, în registrul normal, să spun de la început că *Semnele schimbării,* introducerea la *Istorie…,* este de tot interesul. Miezul cărţii - comentariile la autori - îl las, mărturisit, deoparte. Oricum, introducerea e, evident, urmarea teoretică a unor ani de aplecare sistematică asupra textelor celorlalţi. Fiind ultima scrisă, e mai proaspătă, mai puţin sigură pe ea şi, deci, mai abordabilă. Portretele dinăuntru au ceva definitiv în ele, oricâte măsuri de prevedere îşi ia criticul întredeschizând ferestre înspre viitorul imprevizibil al unor destine scriitoriceşti.

Gilles Lipovetsky, profesor de filosofie la Grenoble, publica în 1983 o carte despre postmodernism: *L'čre du vide. Essais sur l'individualisme contemporain.* În urmă cu

câteva săptămâni mi-a căzut în mână o ediţie Gallimard, 1990. Introducerea lui Radu G. Ţeposu am parcurs-o, inevitabil, prin filtrul acestei proaspete lecturi. Scris în 1985 şi tot revizuit până în 1988, studiul criticului român surprinde toate semnalmentele unei veritabile *mutaţii istorice* fără a avea îndrăzneala de a rosti răspicat verdictul. Prudent, reticent, timid (ei, da!), Radu G. Ţeposu nu-şi crede parcă ochilor. Toate afirmaţiile sale îşi suspendă zborul - o imponderabilitate seducătoare. Cu respiraţia tăiată, înregistrează „semnele schimbării” tot sperând că li se va da un nume mai puţin vag decât acela de postmodernism. În fine, eşti lăsat să teoretizezi singur cu o bibliografie sumară. Sesizezi, după o clipă, capcana. Teoria e gata, rotundă şi întreagă. N-o poţi cuprinde imediat fiindcă stai cu nasul vârât în carte. Un singur pas înapoi e suficient. Ca-ntr-un joc de societate. Completezi punctele de suspensie şi citeşti ce-a ieşit: *era personalizării multiforme.*

Are loc, crede Gilles Lipovetsky (care-şi scrie cartea în replică la teoriile lui Daniel Bell despre societatea post-industrială şi despre criza culturii în capitalism), o a doua revoluţie individualistă. Faza modernistă - ruptură şi discontinuitate, negare a tradiţiei, cult al noutăţii şi schimbării („autodistrugere creatoare” după Octavio Paz) - s-a încheiat. Avangarda şi-a pierdut virtutea provocatoare. Între artiştii novatori şi public nu mai există nicio tensiune fiindcă astăzi nu mai apără nimeni ordinea şi tradiţia. Societatea permisivă, suplă, abundentă - măcar în informaţie dacă nu şi altminteri, la noi - nu conduce, cum era de aşteptat, la uniformizare, monotonie, robotizare. O ofertă uriaşă şi diversă cere, în primul rând, individului *să aleagă.* Acesta devine propriul operator, propriul dispecer într-o voinţă exacerbată de a fi el însuşi. Apatic din exces nu din lipsă, se aşteaptă la orice, opiniile sale sunt susceptibile de modificări rapide. O socializare mobilă, deschisă este secondată de o desocializare crescândă. Un

individid informat şi responsabilizat evoluează sub semnul lui Narcis. Legea sa - coexistenţa paşnică a contrariilor, dizolvarea opoziţiei dintre serios şi neserios. Climatul umoristic cotidian este unul *cool.* Ironicul, autoironicul nu mai râd, ci surâd cu subînţelesuri. Fiecare atitudine, fiecare gest, fiecare cuvânt sunt subminate conştiincios pentru a le împiedica să se instaleze definitiv, dogmatic. Spontaneităţile pasionale sunt eradicate, emoţiile, neutralizate într-o autoabsorbţie narcisiacă ea însăşi spontană şi emoţionantă. Hiperlivresc, hiperinformat, saturat de semne umoristice, individul postmodern nu mai crede în nimic, dar nu e tragedie în această întâmplare: „Dumnezeu e mort, marile idealuri s-au stins, dar pe lumea postmodernă *o doare în cot,* iată vestea îmbucurătoare". Întors spre sine, postmodernul îşi trăieşte liber şi voluptuos oscilaţiile şi indeciziile. Personalizează, după o logică flotantă.

Generaţia postmodernistă radiografiată de Radu G. Ţeposu reflectă mutaţia sociologică personalizantă în absenţa „societăţii de consum". Probă că, la curent cu lumea, ea reacţionează corect la modificările psihologice ale *erei vidului* fără a fi trăit efectiv în condiţii „postindustriale". Şi că personalizarea e un proces firesc, nu crizic, până la urmă independent de societatea postindustrială - cum observă de altminteri atât Lipovetsky, cât şi D. Bell. Atitudinea faţă de informaţie este decisivă. Era informaţională n-a creat roboţi, ci indivizi ironici, bănuitori, flexibili. Atoateştiinţa scriitorului clasic e dubioasă. „Excesul de informaţie arogantă", scrie Radu G. Ţeposu, face realitatea să-şi piardă creditul. Doar informaţia ironizată, erudiţia pusă sub semnul întrebării pot să i-l redea. Toată greutatea cade pe cuvânt. Într-o societate în care poţi să spui orice are loc o supraînvestitură a limbajului şi, deci, suspendarea acţiunii. Totul e text, crede şi Lipovetsky. „Cu convenţiile pe masă, realitatea ne apare mult mai autentică" (Radu G. Ţeposu),

dar şi lipsită de iluzii şi speranţă. Într-un spaţiu fluid, „cu centrul pretutindeni şi cu circumferinţa nicăieri”, irupe o „poezie aspră, incomodă, acţionară”. O poetică nouă tocmai prin „asumarea deliberată a totalităţii culturale”, sub semnul ingenuităţii pierdute. Ţeposu nu vede semnul crizei, ci analizează un proces în plină desfăşurare firească - acesta mi se pare lucrul esenţial: „Nu cred în temerile schimonosite care spun că ironia va distruge totul şi va împinge poezia spre sterilitate şi spirit destructiv. O nouă atitudine nu înseamnă sfârşitul lumii. Ironia nu e nihilism, ci un mod compasiv-tolerant de a lua în posesie realitatea, de a privi. Ironia se opune magiei. Sfidează iluzia, nevoia de utopie (...) Ironia este anticreştină, exclude adică utopia dogmatică, încrederea oarbă în stupizeniile metafizice în genul vieţii de apoi”. Post-modernul - şi scriitorii români ai deceniului nouă sunt tot atâtea argumente - pariază pe cultură cu o gesticulaţie de două ori lucidă şi deziluzionantă: pe de-o parte, evoluează graţios-detaşat, spiritual, cu o bibliotecă enormă în spate; pe de altă parte, îşi ironizează sistematic limitele. Faptul că nimic nu-i absolut şi că certitudinile sunt imposibile e urmat de o responsabilitate sporită şi de o diaprură impresionantă. Eterogenitatea e într-adevăr blazonul unei creaţii referenţiale. Ţeposu o numeşte şi „democraţie a formelor” şi se întreabă cu îndoială ipocrită (ipocrită fiindcă sunt destule semne că *ştie* că se află în faţa unei mutaţii istorice căreia i-a descifrat aproape toate feţele: „Dar dacă chiar astfel începe postmodernismul, ne putem întreba noi, prin refuzul deliberat al oricărei teorii canonice, prin toleranţa ipotezelor, prin dezgustul pentru verdict? (...) Dar nu cumva chiar democraţia aceasta ironică faţă de tot ce a produs spiritul uman, faţă de toate umilinţele la care ne-a supus metafizica, e o formă de coerenţă? Dacă e aşa, înseamnă că în tot acest crepuscul, care e o formă de alexandrinism străfulgerat de vibraţiile unei noi sensibilităţi metafizice, în toată această comedie a

existenţei, lucidă, căci e jucată în oglindă, încep să se prefigureze zorii unui nou umanism şi, în sens strict cultural, poate ai unui nou clasicism (...) întrucât totul se închide în retorică”.

Omul - „păpuşarul propriilor zei şi iluzii” (Lipovetsky îi zice „dispecer de sine”). Care nu se dezice de umbra sa, ci o îmblânzeşte. Scriitorul, eliberat de prejudecăţi, alcătuieşte *arcimbolderii.* Însă, aş observa aici, această totalitate îngăduitoare nu exclude selecţia. Dimpotrivă. Omul/ scriitorul postmodern *alege* la fiecare pas. El „fişează” o bibliotecă infinită şi combină după reguli de selecţie fluctuante, într-o retorică personalizată, oricând revizuibilă.

N-am spus nimic despre alcătuirea seducătoare a volumului (seducţia non-stop e postmodernă prin excelenţă, crede Lipovetsky), despre melancolia textului, despre fandările şirete şi abile, despre ultima nebunie înţeleaptă, aceea a unui Radu G. Ţeposu postmodern. Oricum *Istoria...* sa mi se pare întemeietoare. Era personalizării este şi la noi, în sfârşit, conştientă de sine şi-şi poate întocmi, lucid-ironic, ludic-subversiv, actele de identitate.

Oul lui Cioran. ION VARTIC nu e nicidecum un eseist comod. Vreau să spun că cititorul lui nu se poate scufunda într-o reverie leneşă, purtat de frumuseţea frazelor, de fluenţa lor. Acestea - frumuseţea şi fluenţa - există şi sunt egalate de puţini mânuitori de limbă românească. Dar, mai presus de ele, stă atitudinea cercetătorului faţă de subiectul ales. Toate exegezele semnate de Ion Vartic sunt, cum să spun, responsabilităţi totale. Fie că scrie despre Caragiale (*Clanul Caragiale*, 2003), Ibsen (*Ibsen şi teatrul „Invizibil”*,!995), Radu Stanca, Dumitru Ţepeneag ori Cioran, textul său nu se mulţumeşte cu rememorarea grăbită a câtorva cadre generale (locuri comune) în marginea cărora să-şi ţească propria, libera interpretare. Lectura sa nu e de descriere

detaşată, ci de *substituire*. Citeşte totul de şi despre autor, până la scrisori, ediţii prime, ultime sau rare, mărturisiri, şi devine, pentru un număr de pagini - mare sau mic, tehnica şi strategia sunt aceleaşi, halucinant de implicate şi de cuprinzătoare -, Caragiale, Ibsen, Cioran. Cititorul are de-a face *deodată* cu amândoi - scriitorul comentat şi exegetul - într-o singură rostire. Sunt amândoi *în scenă*. Pentru Ion Vartic, teatrul lumii şi al scriiturii constituie marea provocare, marea aventură şi metafora ultimă. Textele sale *înscenează* cu o migală de împătimit. Cel cercetat prinde viaţă, iese sub reflectoare, afirmă, se apără, dialoghează. Cu exegetul implicat - aş zice chiar „împieliţat" (cu un termen repus în circulaţie şi de Mircea Ghiţulescu, şi el om de teatru, „împieliţarea" însemnând şi deghizare, disimulare, dar păstrându-şi şi nuanţa extrem de activă, de fertilă, *drăcească*, a capacităţii de a fi mai mulţi, de a fi altul, ubicuu şi deschis la toate semnele fondatoare) -, dar şi cu înaintaşii, contemporanii şi urmaşii săi. Decorul nu se construieşte niciodată doar din recuzită literară, scripturală, ci îşi adaugă priviri sociologice, psihanalitice, psihologice. Are un trecut şi plănuieşte discret un viitor. Regia vine să păstreaze tensiunea, suspansul. Ca în binecunoscutele „dosare" apostrofice, Ion Vartic are mereu un as în mânecă, poate aduce o lumină nouă, ştie despica un perete fals pentru a se întrezări inevitabilele şi atât de utilele inepuizabile culise. Mai mult decât atât, e vizibilă în scrisul său plăcerea *spectatorului*. Eseul său e, atunci, teatru total, iar Ion Vartic, om-orchestră. Ca spectator, degustă toate detaliile spectacolului chiar de el pus la cale şi nu-şi iartă nicio ezitare, nicio deviere de ritm. Oricum - deşi de o indiscutabilă şi largă actualitate în scrisul său, am senzaţia că Ion Vartic aparţine unei alte lumi, una care, poate, nici n-a existat vreodată decât ca ideal. O lume a responsabilităţii totale, sfâşietoare aproape, faţă de lucrul care se face prin mâinile sale.Şi el ştie că e aşa, altfel n-ar

fi ales pentru aripa copertei a IV-a acest fragment dintr-o scrisoare primită de la Adolfo Bioy Casares în 1987: „Cred că sunteţi cel mai atent dintre cititori (şi dintre critici). În timpul şederii mele la ţară, m-am îndeletnicit cu scrierea unui capitol autobiografic despre capacitatea de atenţie, cheia magică a inteligenţei...”.

Cartea despre Cioran (*Cioran naiv şi sentimental,* 2000) este alcătuită din două acte distincte, polemice şi complementare deopotrivă. Adus în instanţă, „dosarul” amănunţeşte pe rând două mari puncte de vedere. Dacă le-aş numi apărarea şi acuzarea, aş greşi. În ţesătura de infinite nuanţe a comentariului înscenat de Ion Vartic, nu există vinovaţi şi judecători. Privirea *atentă* a eseistului ştie că nu petele trebuie căutate şi, eventual, puse la zid. Mai importante sunt feţele adevărului omenesc în relaţia cu o istorie, în multe privinţe, destinală şi lucrând de atâtea ori după imprevizibile, misterioase reţete epice. Literatura şi viaţa sunt la fel de reale şi de pline de taine. Statura lui Cioran e descrisă apelând la oameni şi personaje cu egală îndreptăţire şi atenţie. Şi unii, şi celelalte au o realitate povestită, interpretată şi, deci, niciodată definitivă. Atenţia lui Ion Vartic face, repetat, descoperirea lumii caleidoscopice. De aceea, citindu-l, la fiecare pagină îţi propui să ţii minte ceva, să duci un gând mai departe, să intervii cârtitor ori să aduci şi alte argumente, ale tale, în sprijinul vreunei proaspete descoperiri. Ion Vartic este, asemeni lui Cioran, un „gânditor privat”, naiv şi sentimental în doze personalizate. În accepţiune schilleriană, *„naivul* «caută cu privirea pură experienţa» în vreme ce *sentimentalul* caută doar legea şi norma; naivul se revelă prin natura lui şi adevărul său sensibil, în timp ce sentimentalul, prin abstracţii şi idei, deoarece la ultimul gândirea o ia înaintea sensibilităţii”. Cei doi versanţi ai cărţii lui Vartic sunt construiţi nu doar complementar unul faţă de celălalt, ci şi în contrapunct al eseistului faţă de „naivitatea” şi

„sentimentalismul” lui Cioran. Partea accentuat, voit naivă e comentată cu instrumente mai ales sentimentale, încercând să introducă rigoare într-un rol jucat cu fervoare şi dezordonat; partea sentimentală, de „minte din urmă a românului”, care se recunoaşte supus unor rigori supra-individuale, e comentată cu instrumente, să le zic, naive, cu plăcerea de a exalta fervoarea şi dezordinea. Aşa se face că eseul nu închide nimic, ci lasă *sistematic*, *riguros*, *atent* şi *expresiv*, totul vraişte. Adică viu şi incitant.

Mă voi limita, aici, la câteva „marginalii” proprii. Discuţia centrală îmi pare aceea despre Cioran şi generaţia sa în acord/dezacord cu o ţară mică, de mâna a doua, care nu-i *încape*. Repetată, comparaţia cu puiul care sparge coaja oului, căci nu-l mai încape, pentru a ieşi la lumină, în lume, e vulnerabilă şi amendată, de altminteri, în partea a doua a eseului. Cioran pleacă din neîncăpătoarea Românie începând, scârbit, aventura despărţirii de ţară şi de limba ei. Atâta doar că oul e cel care i-a dat naştere, din el s-a hrănit, i-a preluat în sine tot conţinutul şi cu el cu tot pleacă în lume. Nu există altă soluţie. Ce poate fi lăsat deoparte e coaja, nici ea întreagă, ci *slăbită* de chiar facerea puiului. Ura/iubirea din prima parte a „jurnalului de culise” e, în durata lungă a istoriei personale, neputincioasă. Ţara şi limba n-au încetat să existe, cum se amăgeşte Cioran. Ţara e, într-adevăr, *îndepărtată* (în sensul gestului de a o da la o parte voit, cu încăpăţânată revoltă), dar nu e niciodată *departe*. În cuibarul francez, dincolo de faima, mereu relativă, la care accede (aş fi curioasă să văd cifrele unei riguroase statistici care să spună unde i-au apărut tiraje mai mari, unde a fost cumpărat, citit şi citat Cioran mai mult - în Franţa din Occidentul cel mare ori în neîncăpătoarea Românie?!), Cioran rămâne un pui de cuc, un „venetic”. „Absorpţia vampirică a ţării de baştină” nu poate fi decât iluzoriu şi parţial contracarată de „spaţiul ideal al singurătăţii”. Căci, conchide Ion Vartic, după 236 de file de dosar al ruperii lui

Cioran de România: „E adevărat, el întoarce spatele României, dar va rămâne precum un edecar mereu istovit, pentru că trage după sine, vrând, nevrând, nava eşuată a ţării natale, cu toate obsesiile şi deficienţele pe care ea i le-a lăsat moştenire. Un om nu se schimbă, chiar dacă şi-a schimbat locul, căci, ar fi zis Socrate, *s-a luat cu sine* acolo unde s-a dus”. În cele din urmă, nici măcar izolat în singurătatea simbolică a mansardei sale, Cioran nu încetează să fie din „îndepărtata” Românie. Dezrădăcinat şi departe de tărâmul natal, îşi uită „limba moartă” prin care devenise cetăţean al lumii şi recade în limba maternă. Pe care o recunoştea deja de câţiva ani ca „una dintre cele mai expresive limbi”. În cazul unui scriitor/gânditor de genul lui Cioran, dimensiunea abisală a fiinţei nu poate fi ignorată. Eseul lui Ion Vartic n-o ignoră - dimpotrivă, culege toate ciudăţeniile şi potrivirile pentru a descrie cât mai adevărat o personalitate contradictorie şi pentru sine însăşi, şi pentru ceilalţi. Oricum, Cioran, Eliade şi Ionescu sunt comparabili mai ales pentru a le fi scoase în evidenţă deosebirile de atitudine şi gesticulaţie. Toată discuţia despre cultura mare care-i atrage şi cultura mică pe care o părăsesc, oricât de copios argumentată, are un *rest* deloc neglijabil şi o încheiere care ţâşneşte mereu la suprafaţă: valoarea şi mărimea sunt *individuale*. Există mai degrabă *creatori* mari de cultură decât culturi mari. Iar aceştia, dacă sunt mari, răspund la toate întrebările omenirii, fiecare în parte. Poţi să fi mărunt într-o cultură mare, aceasta e fundalul, nu te ajută obligatoriu şi necondiţinat, nu te propulsează automat în frunte. Voinţa de mărire e a individului şi acesta poate, uneori, canaliza voinţele mulţimii. Dar e absolut necesar ca mulţimea să aibă o chemare, i-aş zice, înnăscută spre expansiune şi înalt. La data când Cioran decide că e neîncăpătoare cultura română, că e de mâna a doua, măruntă ori chiar inexistentă, un inventar oricât de sever, de la Cantemir, să zicem, la Lucian Blaga, îţi poate arăta că pustiul nu era

chiar... deşertic. Altceva lipsea - acel spirit ne-critic, în sensul asumării unui destin şi al impunerii sale în faţa lumii. Căci nu limba română e vinovată, ci felul în care ştiu românii să-şi recunoască şi respecte creatorii. Bucureştiul e „micul Paris” fiindcă nici unui român nu i-a trecut prin minte să numească Parisul „un Bucureşti ceva mai mare”. Toată chestiunea e de auto-oglindire. Cultura mică şi cultura mare sunt şi *nume* date şi asumate. Nu există unitate de măsură românească în cultura universală fiindcă românii folosesc mereu unităţi de măsură împrumutate/imitate/impuse - unele care să-l secondeze în credinţa de veacuri că nu-i nimic de făcut... Auto-critica românească aruncă adeseori străinii în perplexitate.

Cioran şi Ionescu au părăsit România nu pentru a căpăta distanţa necesară dreptei sale cântăriri. N-a fost (în)depărtare, ci *fugă*. Un orgoliu creator de culori strict individuale îi împingea să se avânte în larg, să contrazică „ne-imperialismul” funciar al românilor. Răzvrătirea lor, perfect legitimă, a rămas incompletă. Dacă plecarea lor s-ar fi făcut fiindcă ei erau/se simţeau/se doreau prea mari nu fiindcă România ar fi fost prea mică, ar fi fost ruptura întreagă chiar şi nemărturisită. Aşa, fuga lor a fost românească - avea nevoie de o scuză. Toate acestea se pot citi şi din rândurile, şi printre rândurile eseului lui Ion Vartic. Ceea ce propune el în cele din urmă e o discuţie serioasă, pătimaşă şi rece, deopotrivă, despre destinul culturii române. Cioran şi Ionescu dimpreună cu ruşinea lor de a fi români, prea des repetată ca să nu trezească bănuiala făcăturii, sunt biografii prin intermediul cărora eternul „roman familial” poate fi demontat capitol după capitol şi tentată o adâncă schimbare la faţă.

O oarecare iritare, o antipatie nu de tot camuflată răzbat în frază când e vorba despre Mircea Eliade - poate fiindcă e, dintre cei trei, cel mai „universal” realizat, mai deschis spre ceilalţi fără a-şi căuta cu orice preţ o altă faţă. Cu o operă solidă în limba română, cu vederi

„autohtoniste” pe care nu le-a considerat o piedică în voinţa de cuprindere universală. Dar asta-i altă discuţie…

Fiindcă l-am pomenit pe Eliade, *Mioriţa* nu e nicidecum balada resemnării naţionale, cum credea apăsat Cioran şi nu-l contrazice Ion Vartic. E o lectură, cred eu, depăşită. Ciobanul mioritic se ştie *muritor*, atâta tot. E o chestiune de forţă, nu de slăbiciune. Nu acceptă moartea, cum se tot spune, căci nu despre *moarte* e vorba în baladă, ci despre *ucidere*. Ştie/află că va fi atacat, că va avea loc o înfruntare şi, firesc, nu poate şti care-i va fi sfârşitul. „De-o fi să mor” e o eventualitate cântărită lucid, nu laş. Dacă aşa se va întâmpla - sună condiţionalul - am grijă să-mi las testamentul în bună regulă. Înşir pretenţii, dorinţe, sfaturi. Nu mi-e totuna unde şi cum voi fi îngropat. Apoi, vreau să îmblânzesc durerea mamei şi scornesc o poveste care să-i anunţe pe ocolite, în bună tradiţie, că şi-a pierdut fiul. *Mioriţa* e un *îndreptar* de purtare în condiţii de criză, de ameninţare cu moartea violentă. Ciobanul e om-în-lume şi-i respectă regulile, dar e şi omul demn care se ştie *muritor* şi, deci, oricând vulnerabil. Nicio clipă nu se sugerează că va aştepta cu mâinile în sân. Tocmai că *Mioriţa* nu despre românul generic vorbeşte, despre cel egoist, fără capacitatea sau pofta de a face planuri de perspectivă, complăcându-se „subt vremi”, „descurcăreţ” în coordonate modeste de simplă şmecherie. Ciobanul e un model de demnitate şi curaj, lipsindu-i doar impulsul de a ucide el cel dintâi. Româneşte, el se apără. Nu atacă, nu stăpâneşte prin forţă. Are „imbecilitatea” pe care, agresiv, Ionescu o punea în seama lui Noica (*imbecil* înseamnă în latină „slab, nebătăios”). Construieşte răbdător, retras în munţi. Nu în termeni de *bine* şi *rău* se poate vorbi despre „spaţiul mioritic”. Lucian Blaga a încercat decantarea sobră a condiţiei omului românesc. Emblema sa a căzut în derizoriu. Românii nu i-au ştiut adăuga contraforturi, ci au ironizat-o punându-i în seamă toate relele.

Cioran recunoaşte târziu şi indirect un dat destinal.

Revenirea la vremea copilăriei din Răşinari şi la anii tineri din neuitatul Sibiu e o mărturisire dublă - fugind din România, o făcuse fiindcă îşi era sieşi neîncăpător, era îmboldit de o voinţă cu totul personală de alte spaţii, o răzbunare, poate, pe prima dezrădăcinare (cum foarte exact observă Ion Vartic, literatura română mare e plină de nostalgia satelor-matcă părăsite de cel chemat în slujbă demiurgică); dar mai era şi frica de moarte. Regresiunea în timp e posibilă fiindcă, fugind de acasă, moartea şi timpul nu l-au mai putut găsi, iar Răşinariul a rămas în memorie, neatins - „tinereţe fără bătrâneţe”. „Domnişoarele Domnaru”, în comentariul extrem de subtil al lui Ion Vartic, fac parte din „timpul românesc al tinereţii fără bătrâneţe”. Când, într-un interviu, Cioran spune că „ar fi fost mai bine să fi rămas ciobănaş în micul sat din care mă trag”, spune, de fapt, că, asemeni ciobanului mioritic, ştie că e muritor, că poate muri oricând, că are chiar extraordinara ştiinţă a sinuciderii oricând posibile, dar că n-ar accepta nicidecum uciderea de către altul. Nici măcar cea conţinută în mirarea celuilalt că un ins pe culmile disperării nu se mai sinucide odată. Chiar şi „ficţiunile sale compensatoare” sunt mioritice - atât cele care acoperă sub invective România pentru a ameliora vina fugarului, cât şi cele care laudă, spre sfârşit, aceeaşi Românie, pentru a părea mai firească revenirea sa, în memorie, la sânul natal („N-aş vrea să mor înainte de a revedea *Pe subt Arini* şi să mă plimb pe acolo ca altădată.”). Excepţionale paginile lui Vartic despre Cioran-austro-ungarul („Europa Centrală m-a marcat pentru totdeauna. Nu-ţi poţi ignora spaţiul natal, nici primele amintiri.”). Amestecul de rânduială securizantă impusă de Centru şi de permanentă ameninţare a complicatelor *margini* ale imperiului habsburgic conferă destinelor individuale un contur inconfundabil şi o nostalgie fără nume, un urât existenţial creator, poate unic în lume. Fugind din neantul literaturii române, Cioran şi Ionescu au descoperit, fiecare pe cont

propriu, „neantul literaturii” în general, precum şi faptul că „ampla experienţă de marginalitate în istorie” (cum o numea ambasadorul Braziliei în România în 1997) conferă bogăţie perspectivei, deschideri cinice şi umor. „Suprema sinceritate a unei naţiuni faţă de sine însăşi se manifestă în refuzul autocriticei, în vitalizarea prin propriile ei iluzii... prin propriile ei erori.” Cuvintele lui Cioran sunt cât se poate de limpezi în *Schimbarea la faţă*. Spre deosebire de celelalte popoare din imperiu, la fel de mărunte, marginale şi de mâna a doua, românii „nu şi-au proiectat niciodată un destin monumental”. [Aş spune, glumind, că fatalitatea e copleşitoare. Auto-ironia e necontrolabilă la români. În patru sute de pagini absolut remarcabile, Ion Vartic glumeşte de două ori, în două aparteuri - o dată ironizând monumentele pe care le dedică românii figurilor istorice şi altă dată „originalitatea” românească, amândouă, în felul lor stângaci, tentative de a „proiecta” un destin propriu...]

Până aici, s-ar putea crede că doar despre destinul mioritic vorbeşte eseul lui Ion Vartic. Îmi dau seama că am acoperit pagini întregi şi n-am pomenit mai nimic despre *personajul* Cioran. Cum am spus, totuşi, deja, Cioran e descris/descifrat prin recursul nu atât la contemporanii săi în carne şi oase - deşi paginile despre „craii” sibieni, despre Ionescu, despre vizitatorii români din mansarda pariziană sunt absolut superbe, iar răsfrângerea „gânditorului privat” în oglinzi umane, decantată cu instrumente de cathoptrician cu acces la magic -, cât prin trimiteri la personaje efigie ale literaturii universale. Uşurinţa cu care străbate spaţii şi timpuri scripturale pentru a ţinti anume o secvenţă, un detaliu răspunzând fragmentelor cioraniene e ameţitoare. Să spun că biblioteca din fundal nu e totul. Sigur că nu-i nicio mirare că profesorul de literatură i-a citit pe Dostoievski, Kafka, Ibsen, Ramiro de Maeztu, Mircea Eliade, Thomas Mann şi aşa mai departe. Uimitoare e senzaţia că toţi aceştia au fost recitiţi atent şi integral *ieri* pentru a trimite cu

precizie de laser, *astăzi*, la o frază sau alta din *toate* cărţile lui Cioran recitite *adineauri*. Vreau să spun că bogăţia conexiunilor e atât de proaspătă încât nu pare niciodată nici excesivă, nici de paradă ori de circumstanţă, nici fugară ori superficială. Contemporaneitatea marilor personaje e pentru Ion Vartic o realitate, cum să zic, pipăibilă. Coincidenţele pe care le descoperă cu neascunsă încântare atenuează singurătatea însăşi a lui Cioran, dar pledează deopotrivă, indirect, însă stăruitor, în favoarea utilităţii artei. Cunoaşterea umană şi-a fixat cuceririle în efortul autodescrierii sub înfăţişarea personajelor din marea literatură dintotdeauna. „Gânditorul privat” Cioran îşi este sieşi personaj controversat, imprevizibil şi câteodată farsor, aşa încât aşezarea sa într-o galerie celebră nu-i decât firească. Gânditorul din mansardă susţine el însuşi o asemenea abordare atemporală: „...nu simt că am vreo vârstă, m-am rătăcit în timp”. *Cioran în calitate de Cioran*, cum spune Ion Vartic, există dintotdeauna. Asemeni lui Don Quijote, Fiesco, Tonio Kröger sau constructorului Solness. Complexul lui Fiesco - în cazul său, personajul istoric al tânărului rebel din secolul al 16-lea, pentru care Genova e prea strâmtă, şi personajul literar care-l trasfigurează sub pana lui Schiller îşi dispută gloria şi adevărul -, amănunţit cu fineţe într-un capitol întreg, explică biografia cioraniană, dar şi cea ionesciană prin trăsături afective ale inconştientului individual răzvrătit (incontrolabil) împotriva arhetipurilor colectivităţii aparţinătoare. Demonstraţia e strânsă şi convingătoare, cu atât mai mult cu cât conţine în sine şi posibilitatea eşecului. Refuzul de a înainta sub „strălucire moştenită” al tânărului Fiesco devine la tinerii Cioran şi Ionescu refuz de a continua o moştenire căreia îi neagă orice strălucire. Excesul şi nemăsura egalează orgoliul nemăsurat al celor doi - nu doar România e neîncăpătoare, ci condiţia însăşi de om, „ridicolul metafizic”. Aşezarea într-o asemenea dispoziţie psihică explică - dacă mai e

nevoie - şi simpatia pentru mişcări delirante, frenetice, sfidătoare de moarte.

„Un popor cu pasiune astronomică are dreptul să nu fie imperialist. Acela, însă, care nu priveşte în sus şi nu iubeşte cuceririle nu trebuie să trăiască. Între stele şi război, iată deciziunea iniţială a unui neam! Căci n-are rost să mori decât pe câmpul de luptă sau subt vraja unui astru” (*Lacrimi şi sfinţi*). Până şi moartea îşi pierde rostul. În contrapunct, o secvenţă inclusă de Ion Vartic în aproape finalul cărţii sale: „În seara de iarnă pariziană, când l-am văzut adâncindu-se cu totul într-un timp românesc, pentru el, însă, atât de real, Cioran a exclamat brusc, pufnind, totodată, în râs: «De-aş fi rămas în Sibiu, ar fi trebuit să recit părţi din *Schimbarea...* din Turnul oraşului!», şi-a făcut, apoi, gestul lui tipic: lovindu-se uşor peste frunte şi prelungindu-şi mişcarea prin trecerea degetelor prin coama lui revărsată peste tâmple”.

În* Labirintul lecturii *nu se rătăceşte nimeni. Citindu-i cărţile, nu m-am putut niciodată desprinde de imaginea Profesorului în sala de curs din vremea studenţiei mele şi nici n-am putut impersonaliza textele amuţind vocea inconfundabilă, în stare să simfonizeze şi şfichiuiri amuzate. Modelul catedratic pe care ION VLAD (*În labirintul lecturii,* 1999) îl reproşează lui Liviu Petrescu (cel care alegea - îmi amintesc seminariile de literatură comparată - ipostaza unei obiectivităţi avare, cu gesturi minime şi surdinizarea efectelor umorale) e regăsibil şi în scrisul său de la *Între analiză şi sinteză* la *Aventura formelor.* Dar cu adaosuri şi divagări efervescente, spumoase, gata să spargă limitele, personalizat şi imprevizibil. Iată, observ acum, că se poate valora portretul şi doar demontând cele două titluri de mai sus - refuzul perspectivei unice şi definitive, deschiderea lacomă pe care *între* o face posibilă convocând toate creşterile şi remanierile ulterioare, şi *aventura,* a formelor şi a spiritului care le defineşte, deopotrivă, schimbând mereu

perspectiva şi bucurându-se fastuos de fiecare nouă privire, mereu avertizată, însă şi autonomă faţă de propria erudiţie, lipsită de prejudecăţi şi exuberantă. Spectacolul lecturii şi plăcerea desfăşurării lui sunt copleşitoare în *Labirint*. De la o secvenţă pe care o consider inaugurală, rostită cumva programatic înainte de ridicarea cortinei („Să ne aducem aminte, Hans Robert Jauss definea lectura drept act rememorativ: creaţia devine cu adevărat un eveniment în măsura în care trăieşte - în memoria cititorului - toate celelalte opere anterioare. Procesul este extraordinar de vast şi reîntoarcerea la textele care ne preced precum şi conexiunile provocate de textele intrate în orizontul lecturilor contemporane constituie Biblioteca, universul activ, «cartea cărţilor», arhetipul construit din totalitatea cărţilor. Modelul e o *carte*: revenim la ea; tindem să o depăşim, iar transcenderea ei înregistrează actul permanentei înnoiri a lecturilor prin rememorarea celor anterioare”; şi, pomenind de *Fahrenheit 4510* al lui Ray Bradbury, „Crima e abominabilă şi, în ciuda amplificării unei civilizaţii a imaginii, obsedantă, agresivă, intolerantă - cum de altminteri tinde să devină civilizaţia văzului -, lumea nu poate renunţa, cu preţul unor sacrificii imense, la carte, la memoria şi la explozia ei semnică, iar lecturile noastre au darul extraordinar de a chema, de a provoca şi de a descoperi cărţile de mai de mult şi de a anunţa, premonitoriu, viitoarele opere ale lumii”), şi până la ultimele rânduri ale volumului („... condamnând în numele unei vieţi pilduitoare, N. Steinhardt crede cu tărie în cultură şi în carte. Crede, prin urmare, în eternitatea umanităţii”), aserţiunile sunt, nu de puţine ori, descrieri de sine, mărturisiri deghizate, confesiuni. Sumarul promite străbaterea unor coridoare bogate - de la Borges şi „cartea cărţilor”, la Steinhardt şi cuminţirea/înţelepţirea într-o încredere molcomă şi melancolică în umanitate, trecând prin Al. Rosetti şi zâmbetul său etern, Tudor Vianu şi „demnitatea intelectuală a cercetării”, un Ion Breazu situat

între disciplina istoriei literare şi entuziasmul criticii, Milan Kundera şi „Înţelepciunea romanului”, Eugen Ionescu şi măştile provocării, măştile sfidării, Ion Creangă şi spectacolul lumii, Eugen Barbu şi spectacolul textului narativ, Emil Cioran şi meditaţia asupra neliniştii, David Prodan şi „istoria faptelor”, ca să pomenesc doar câteva dintre repere, Ion Vlad ia în serios cărţile şi autorii, de fiecare dată portretul e măcar schiţat monografic, chiar dacă e vorba despre cronica la o singură carte, filiaţiile posibile sunt panoramate abil, iar teoria extrasă cu un bisturiu dedat la esenţe. Ideea de spectacol (cele mai frecvente cuvinte - *autorul, a produce, a convoca, a (re)chema, a prezida -,* alături de imperioasele în subteran *asistăm la, suntem martorii, suntem antrenaţi, asistăm fermecaţi*) ţese o reţea de complicităţi şi transmisii înfiorate de impresii ca-ntr-un teatru uriaş, familiar, în care indiferenţa e amendată pe loc şi participarea uşor exagerată.

N-o să intru în detalii. Spaţiul unei simple cronici e, oricum, prea strâmt - volumul musteşte de sugestii polemice, enunţuri provocatoare, formulări instigând cititorul la lecturi şi re-lecturi. Mă mulţumesc să observ, într-un crochiu final, punerea în scenă, ticurile regizorale, didascaliile subtile. Cititor împătimit înainte de toate, Ion Vlad alunecă de la o mască la alta, pe o arenă imaginară devenită sub ochii auditoriului, ai spectatorilor (Profesorul nu e doar *citit* în cărţile sale, ci, cum spuneam, *ascultat* şi *privit*) palpabilă. Comentariul te scapă rareori din vedere. O retorică fină ţine în frâu atenţia cititorului ipotetic, îl personalizează şi-l ia părtaş la descoperirile mereu uimitoare din labirintul Bibliotecii. Ici-colo, o înstrăinare jucată de propriul spectacol - „pentru autorul acestor însemnări”; „faptul nu poate scăpa interpretului familiarizat cu limbajele poeticii contemporane”; „autorul însemnărilor de acum”; „cititorul nu-şi poate reprima un regret”, „cronicarul care semnifică aceste file”, „paginile

semnate de autorul acestei cărţi”, „autorul acestor texte crede cu tărie” etc. etc. Foarte adesea, persoana întâi singular îşi recunoaşte direct impresiile - „parcurg cu încântare”; „nu cred că”; „am ezitat”, „mă gândesc că”, „sunt de acord cu”; „am să atrag atenţia”, „închei atrăgând atenţia”, „sunt convins că”. De cele mai multe ori, însă, reperele sunt marcate de o persoana întâi plural. La prima vedere, e pluralul autorităţii profesorale. La Ion Vlad, însă, indiscutabil, acesta e un plural mai degrabă al complicităţii, al unui *împreună* al lecturii salvatoare; o încurajare către mai tânărul ori mai puţin experimentatul lector, îndemnat să-şi limpezească drumul prin labirint, să-şi recapituleze câştigurile, să-şi evalueze şansele: „dacă ar fi să”, „ar fi să greşim dacă”, „se cuvine să precizăm”, „e momentul să subliniem, să reţinem”, „să recunoaştem că”, „dacă e să reţinem”, „poate că nu ar fi lipsit de interes să”, „cum vom vedea”, „ar fi important să”, „poate e de spus că”, „nu e mai puţin adevărat că”, „merită o analiză aparte”, „nu e lipsit de importanţă faptul că”, „este semnificativ”, „nu încape îndoială că” etc. etc. Uneori fraza începe în singurătate - „modelul este, *după mine”* (s.m.) - pentru a continua în aceeaşi fericită, molipsitoare complicitate - „să *ne* explicăm”. Mai mult chiar - solidaritate. Iată un manifest strecurat discret, dar nu mai puţin convingător, la finele unor pagini despre Ion Chinezu: „Căci Ion Chinezu ne invită să credem în această solidaritate a intelectualilor, mai importantă şi mai presus de aceea a oamenilor politici sau a revizorilor din culisele istoriei… E bine să invocăm un atare exemplu de raţiune şi de toleranţă, fiindcă el poate statua un mesaj mai de preţ decât retorica unor diplomaţi şi avocaţi ocazionali ai timpului”.

Labirintul e de străbătut pe îndelete. Ciceronele e unul de vocaţie, iar spectacolul, provocat de „inteligenţa şi patima acestui critic care construieşte cu firesc şi voluptate o istorie vie a literaturii române”. Sunt cuvintele

sale despre Ion Negoiţescu, care-l descriu cu totul nimerit şi pe Profesor.

Fişe de lectură

MAGDA CÂRNECI, *Poetrix. Texte despre poezie şi alte eseuri*, 2002. Reţin: „omul de cultură român ar putea în sfârşit să se accepte aşa cum este (şi cum l-a fasonat o întreagă constelaţie de determinaţii): să-şi asume şi stratul arhaic-folcloric, şi cel medieval-ortodox, şi cel modern-postmodern mai recent; să le conştientizeze pe toate (nu doar pe unul sau două, cum s-a întâmplat de obicei până acum) şi să încerce eventual să le facă să comunice (toate) între ele, să tenteze sinteza. Altfel spus, el ar avea în sfârşit dreptul să-şi unifice personalitatea: să-şi integreze ‚filogenia’ culturală irevocabilă în ‚ontogenia’ conştientă, liberă, a propriei sale individualităţi.”

GHEORGHE CRĂCIUN, *Aisbergul poeziei române*, 2002. Livius Ciocârlie (*Familia* nr.5/2003) are dreptate că „dacă nu e marcată în text, atitudinea poetului importă prea puţin”, însă e posibil ca cititorului *să i se pară* marcată! Apoi, nu poezia se schimbă neîncetat - de vreme ce nu are încă o definiţie definitivă, iar schimbarea e rezultanta unor circumstanţe şi determinaţii ţinând de epocă etc. Pentru Crăciun, „Poezia modernă se dovedeşte a fi un spaţiu lingvistic de o diversitate aproape monstruoasă”. Asta e chiar definiţia Poeziei! „Orice ideologie dominantă este o ideologie a principalului când secundarul (fenomenele marginale şi nespectaculoase) poate reprezenta o manifestare la fel de consistentă”. Vezi şi raportul elite/mase. *Adevărul* e temporar de partea cuiva. Atât! Deci, nu există. Cât despre Blaga, are iarăşi dreptate Ciocârlie: e caraghios să-l desconsideri cu o superioritate pe care nu o ai. Ioan Milea vorbeşte în *Lecturi bacoviene* despre tranzitivitatea premergătoare a poeziei bacoviene. Gh. Crăciun nu pare să ştie de existenţa cărţii. Vezi şi *Cu garda deschisă*, 1997; *În căutarea referinţei*, 1998;

MIRCEA CURTICEANU, *Studii şi documente literare*, 2002. Profesor al Facultăţii de filologie din Cluj-Napoca, Mircea Curticeanu e evocat de foştii săi colegi şi studenţi ca neobosit scormonitor în podul cu „vechituri” al literaturii române, în stare să descopere lucruri rare acolo unde oricare altul ar fi abandonat înainte de a ajunge la ascunsul filon de aur. Răbdarea sa se numea pasiune, şi „norocul” său, perseverenţă. Adevărată „arhivă vie”, cum îl descrie Ion Pop, Mircea Curticeanu a adunat vrafuri întregi de documente pe care le-a pus la îndemâna cercetătorilor prin intermediul revistelor clujene de cultură, mai ales „Echinox”, unde spiritul său tânăr se simţea acasă, dar şi „Tribuna” şi „Steaua”, amânând mereu adunarea lor într-un volum. În 1995, puţin înainte de moartea prematură, îi apare prima carte: *De amicitia. Lucian Blaga-Ion Breazu* (Biblioteca Apostrof). Noul volum, *Studii şi documente literare* (Casa Cărţii de Ştiinţă, 2002, ediţie îngrijită de Doina Curticeanu, cu o prefaţă de Mircea Zaciu) reuneşte documente dintre cele mai interesante privind viaţa unor nume de primă însemnătate pentru cultura română: Ion Breazu, Lucian Blaga, Tudor Vianu, D. Popovici, Tudor Arghezi, G. Bogdan-Duică, Sextil Puşcariu, Liviu Rebreanu, D.D. Roşca, C. Stere, N. Iorga, Octavian Goga, Oct. C. Tăslăuanu, Martha Bibescu, N. Cartojan, Ov. Densusianu, V. Bogrea, I. A. Bassarabescu, Elena Văcărescu, Cezar Petrescu, George Topârceanu, Eugen Lovinescu, Otilia Cazimir etc. În prefaţa sa, Mircea Zaciu îl consideră „unul dintre ultimii reprezentanţi ai şcolii de istoriografie literară clujene, întemeiată de G. Bogdan-Duică şi continuată strălucit de D. Popovici, Ion Breazu, I. Pervain.” Adept al celei mai stricte specializări, Mircea Curticeanu s-a interesat mai ales de zona cultural-literară a Transilvaniei şi a principalului ei focar spiritual interbelic: Universitatea Daciei Superioare. „Modul necomplezent, neprotocolar, fără reticenţe şi retuşuri” în care tratează documentele epocii „îmbie - crede Mircea Zaciu - o cu totul altă, mai

complexă şi mai credibilă (fiindcă mai apropiată de noi şi de slăbiciunile noastre de totdeauna) faţă a «românismului».” Rândurile de faţă nu şi-au propus altceva decât să semnaleze o apariţie. Cu siguranţă, documentele din volum vor atrage comentarii aplicate şi încântate ale istoricilor literari cărora Mircea Curticeanu le face un dar de mult aşteptat.

ADRIAN IANCU, *Exilul interior al personajului literar* (2003). Lucrare de doctorat la origini, cartea profesorului sibian urmăreşte/reconstituie evoluţia romanului românesc în funcţie de coagularea personajului literar: „Personajul este şi devine conştient tocmai prin expresia eului său - fizic, psihic, social. Îl cunoaştem şi recunoaştem ca atare prin proba conştiinţei de sine a propriei existenţe, a ceea ce reprezintă şi a imaginii despre sine. Istoria adevărată a personajului începe cu formarea conştiinţei de sine, situată în prezentul reprezentării şi dramatizării în cadrul actulzui lecturii. Momentul cristalizării conştiinţei de sine este apariţia personajului Apostol Bologa (Liviu Rebreanu, *Pădurea spânzuraţilor*, 1922).”

ION ISTRATE, *Baroc şi manierism*, 2000; *Primul Occident. Începuturile poeziei şi teatrului în cultura română,* 2001. Cu subtitlul „Începuturile poeziei şi teatrului în cultura română”, cercetarea din cartea din urmă e dintre cele mai serioase şi ar merita să devină nu doar sursă de informaţie, ci şi punct de plecare al unor ample dezbateri, căci subiectul e unul întemeietor. Volumul (venind după alte sinteze solide semnate de cercetătorul clujean: *Barocul literar românesc, Romanul „obsedantului deceniu, 1945-1964, Relaţia epică, Baroc şi manierism*) îşi aşează demonstraţia în cadre extrem de atent articulate şi propune o modificare nuanţată a receptării începuturilor noastre occidentale: „Dubla mişcare, către interior şi spre în afară, care domină spaţiul cultural post-bizantin, în sensul asimilării universului de valori moştenit, în paralel cu tendinţa primenirii aceloraşi valori, prin apelul la un

dialog, marcat de necesitate, cu civilizaţia occidentală, constituie o realitate de prim plan a secolelor ce vor urma căderii Bizanţului, în întreaga arie orientală. Lent şi implacabil, acest proces menţine viu un sens al devenirii care cimentează vecinătăţile, îngăduind solidaritatea cu suita de concepte-cheie născocite în Occident pentru a explica devenirea istorică a întregii civilizaţii europene." Delimitându-se fin de felurite etichete născătoare de confuzii, de la „umanismul românesc" la „balcanism", „sincronizare", în sens lovinescian, ori „modernizare", în sens călinescian, Ion Istrate citeşte specificitatea cu adevărat adâncă a creativităţii româneşti în „capacitatea de a îmbina cufundarea în sine, ca năzuinţă de a atinge orizontul profund al unui model de civilizaţie despre care pre-există conştiinţa alterităţii, în sens occidental, cu o mişcare centripetă, de eliberare din chingile sistemului astfel identificat, pentru a se pune de acord cu lumea adevărată." În acest cadru, apariţia poeziei şi a teatrului cult va însemna „sintonie cu un orizont de civilizaţie, acord subiacent cu matricea stilistică a unei anume lumi." Adică, „prima noastră maturitate." Argumentele se rotunjesc prin intermediul a trei „cazuri": Miron Costin, Dosoftei şi Ion Budai-Deleanu. Autorul reuşeşte să ne convingă astfel, cu cărţile pe masă, că *Primul Occident* e „cel mai potrivit nume" pentru secolele 17 şi 18 româneşti, când „cultura română, aflată în plin proces de asimilare a civilizaţiei bizantine - depozitară, la rândul său, a culturii greco-romane şi a celei creştine -, şi-a întors faţa spre universul de valori al lumii apusene." O carte asupra căreia merită revenit pe îndelete.

IOANA MACREA-TOMA, *Tentaţia arabescului. Angoasă şi anxietate în literatura argentiniană*, debut, 2002. *Argumentul* autoarei (proaspătă absolventă a Facultăţii de litere clujene) avertizează că „fiorul anxios, sursă a binecunoscutului *realism magic*, la nivel de conţinut, şi generator de scriitură impresionistă, cu aspect

eliptic, la nivel formal (în special la Cortázar şi Sábato), va fi pus în relaţie, printr-o abordare de tip concentric, cu angoasa ca sentiment general uman, actualizat şi intensificat prin anumite determinări geografice, sociale şi politice”, pentru ca în *Concluzii* să mărturisească, îndrăzneţ şi incitant: „Ceea ce vizez e un nou tip de critică ce ar putea să pună în mişcare un agregat frankensteinian perfect viabil. El ar putea prelua şi face să convieţuiască organe critice aparţinând formalismului, existenţialismului (mă gândesc la noua critică), sociologiei literaturii (teoria câmpului puterii în relaţie cu câmpul artistic a lui P. Bourdieu, metodele statistice de investigare a condiţiilor de producere a operei în maniera lui R. Escarpit, ideea lui L. Goldmann privind omologiile între structurile mentalului colectiv şi structurile operei)”. Probele oferite de tânăra cercetătoare sunt solide şi bine articulate, motiv să-i urmărim îndeaproape evoluţia.

CARMEN MUŞAT, *Strategiile subversiunii. Descriere şi naraţiune în proza postmodernă românească* (2002). Matei Călinescu are dreptate: „Eu cred că ceea ce trebuie să aibă o teorie ca să fie bună este tocmai această valoare de instrument optic, care permite observarea unor lucruri care nu se observă la prima vedere.” Autoarea pare să ştie acest lucru. Nu mă pot opri, însă, să nu observ că în cărţile teoretice apare/se insinuează/se impune un soi de discurs neimplicat despre fenomene, curente, ideologii, direcţii, ca şi cum n-ar fi „făcute” de oameni, cu oameni. Despre modernitate şi postmodernitate, de pildă, se discută ca despre nişte ciudăţenii picate din albastrul cerului şi care nu se lasă nicidecum definite/îmblânzite. Când numeşti nişte schimbări ivite în lumea de azi şi le numeşti postmodernism, să zicem, acesta *există*, exact în/prin definiţia ta. O altă definiţie ar trebui să fie doar prilej de calme reconsiderări de o parte sau alta. Nervozitatea, iritarea, intoleranţa cu care se înfruntă nume şi denumiri e cel puţin ciudată. Discuţia nu se poartă calm, despre

simptome şi efecte principale şi secundare, ci iritat (şi neexpresiv) despre semnificaţii oculte şi insidioase ale termenilor puşi în circulaţie. E un punct câştigat faptul, evident printre rânduri, că, scriind despre subversiune, Carmen Muşat se străduieşte să scape acestei mode. Totuşi, alunecă ici-colo în altele, cum ar fi cea a anticomunismului obligatoriu (în sensul mărturisirii sale cu cenuşă în cap şi teribilă oroare, nu nuanţat, nu analitic). Când citesc despre *ficţiune-şi-utopie-în-regimul-comunist*, îmi vin în minte pe dată lecţiile de „sinteză” din vechile manuale despre *literatura în regimul burghezo-moşieresc*, hidră şi el, ca şi comunismul, de tristă amintire şi vârât pe nemestecate peste tot, ca să se vadă cu ochiul liber atitudinea şi demascarea. Apropo de subiect, Virgil Nemoianu vorbeşte despre tensiunea dintre globalism şi multiculturalism: inspirat de filosofia Luminilor, globalismul este universalist, având nostalgia unităţii de destin a speciei umane, în vreme ce multiculturalismul, produs al ideologiei romantismului, caută pretutindeni diferenţa specifică, tendinţele centrifuge şi valorile subversive. Sorin Alexandrescu vorbeşte, la rândul său, despre modernismul neterminat, neîncheiat al Estului. În viziunea lui Carmen Muşat, postmodernismul e o tentativă de restabilire a contactului direct, prin intermediul simţurilor, în primul rând, cu obiectele realităţii. Accent pus pe corporalitate, pe senzorialitate, pe trupul-subiect al gândirii. De aici şi interesul pentru tranzitivitatea limbajului, ca expresie a refuzului de a accepta existenţa unui sens transcendent. În acelaşi sens, Simona Popescu crede că postmoderniştii optează pentru „un limbaj tranzitiv, transparent, ne-mediat, multifuncţional, care să-şi recâştige *funcţia de comunicare* reală, cu implicaţii reale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte”. Toate acestea îşi pot afla lesne argumente, însă autoarea pune exclusiv în seama optzeciştilor luciditatea raportării la falsul instituţionalizat

şi refuzul de a se autoiluziona în privinţa sensului istoriei. Mi se pare cel puţin exagerat. Optzeciştii au ştiut/ştiu să manipuleze mai bine ca alţii acest fals şi să se înscrie în istorie în pofida voinţei acesteia. Şi nu e nimic negativ aici. Desigur, depinde ce înţelegi prin luciditate şi prin istorie... Însă luciditatea şi refuzul de mai sus erau/sunt trăsături regăsibile la toate generaţiile de scriitori români, în doze variind de la un autor la altul, nu neapărat de la un grup la altul, iar asta iarăşi nu mi se pare lucru de ocară. Dimpotrivă, să reacţionezi după legi proprii şi personalizate la stimulii istoriei nu-i decât semn de forţă şi nuanţare a perspectivei. Capitolul *Realitatea - o ficţiune?* e, poate, cel mai interesant. Elementele realităţii sociale produse de creierul uman sunt *lumea*, *corpul* (ca sistem autopoietic) şi *subiectul cognitiv*. Substituirea conceptului de obiectivitate ontologică cu cel de intersubiectivitate interactivă este foarte fin demonstrată şi ea. Literatura există în virtutea unui *contract ficţional* între autor şi cititor. E de nuanţat: care cititor? Cel inocent nu face un contract, el se supune pur şi simplu ficţiunii, o imită, o maimuţăreşte, necondiţionat. Există într-adevăr două limbaje, al literaturii şi al realităţii, dar postmoderniştii nu şterg această diferenţiere, cum crede Carmen Muşat. *Subversiunea* e a artei în general, nu doar optzeciste ori postmoderniste. Subversiunea artei/literaturii stă în aceea că sugerează că realitatea nu e reală, când ea chiar nu e reală!!! Rezultat al procesării semnalelor furnizate de simţuri imperfecte, pe de o parte, şi al interpretărilor, mereu, inevitabil trunchiate, parţiale, remaniabile, realitatea e şi ea ficţională şi subversivă. O situare prea dramatică faţă în faţă cu adevărurile ei e cel puţin naivă. Aş mai spune că etapa „marilor probleme” din anii 60-80 e firească şi logică. Doar aşa se putea ieşi din măruntul proletcultism al lozincilor cotidiene, pentru a reveni la cotidianul cenuşiu şi umanizat al prozei scurte optzeciste. Nimic de ironizat la mijloc. Ba ar putea fi descoperită chiar

o oarecare legitate aici. Ea, proza scurtă, se manifestă atât de categoric, de diversificat, de masiv, graţie preciziei rafalelor sale, încât deceniul nouă este „deceniul prozei scurte”. Importantă este, însă, nu în primul rând concurenţa cu romanul „problematic” cât, mai degrabă, înfruntarea cu realitatea fictivă şi cu ficţiunea realistă. Prozatorul contemporan este din ce în ce mai adânc o „conştiinţă sintagmatică” (R. Barthes) suportând uneori isterizat şi exploatând adeseori frenetic constrângerile, toleranţele şi libertăţile de asociere ale semnului. Textul devine expresia concretă a obsesiei „seriei literare” şi a celei existenţiale. Cuvântul, bun colectiv, standardizat, uniformizat, secătuit, nu mai satisface. Orice sintagmă are rezonanţa sâcâitoare a unui „citat”, întâietatea absolută a rostirii pare o imposibilitate şi chiar este. Salvarea este întrevăzută într-un demers homeopatic. Griul cotidian, banalul, stereotipia, convenţionalul sunt alese drept ultime remedii ale griului cotidian, banalului, stereotipiei, convenţionalului. Reducerea realului la o invazie de informaţii, nu de puţine ori contradictorii, relative, ambigui, excesul de livresc al scenariului zilnic conduc la o substituire alienantă - bruiajul exterior ia locul existenţei şi/sau literaturii înţelese, acestea din urmă, ca interioare vulnerate, cel puţin deocamdată, iremediabil. Scriitorul, tot mai asemănător bibliotecarului lui Arcimboldo, se apără construind la rându-i un text, conştient de performanţele şi limitele sale. Scriitorul tradiţional, alopat, crea o lume în care cititorul era ispitit să pătrundă, să evadeze, să uite. Maladia condiţiei sale terestre era tratată vremelnic printr-o întreprindere foarte apropiată de magie. Eroii, oricât de vii, de verosimili după precepte aristotelice, rămâneau eroi. Scriitorul homeopat renunţă la menajamente, exersează o terapeutică prin şocuri. Şi cum, prin definiţie, şocul este limitat în timp (şi spaţiu), proza scurtă va fi mijlocul cel mai propice de realizare a noii strategii. Pierzându-şi inocenţa, scriitorul îşi modelează un

cititor pe măsură: lucid, cinic, ironic, înarmat cu o bibliografie imensă şi, desigur, incomodă. În treacăt fie spus, arta modernă, pictură, muzică, cinematograf, a traversat diverse stadii de „similia similibus curantur" într-un efort - de o varietate a instrumentelor uluitoare - de acomodare la ora istorică, socială, umană în general. Primitivismul senin, plin de farmec este înlăturat de un conglomerat de „perversităţi". Explozii de tehnici, de procedee, de maniere într-un joc cu cărţile pe masă. Revenind la proză, resurecţia periodică a prozei scurte pare să fie, cum spuneam, deja legică în literatura română. O etapă romanescă, un impas al genului proteic se pot depăşi printr-o rafală rapidă, insistentă, nu printr-un atac desfăşurat tradiţional. Obiectivul auctorial este „coborât" la nivelul microevenimentului, salvat de tot mai prolixele anchete şi dezbateri. În deceniul şapte proza scurtă venea să tulbure schemele prea „limpezi" ale unei realităţi receptate canonic, unilateral. Recuperarea interiorităţii prin oniric şi fantastic atunci, prin supralicitare a gesturilor mărunte acum. Câteva cărţi dintre cele pe care le încadrez „direcţiei homeopatice", chiar dacă subintitulate roman, confirmă regula. Ele sunt, în cele din urmă, cicluri mascate de schiţe independente. Înaintarea epică nu interesează, efectele se produc la nivel de pagină, de frază, nu de capitol ori volum. Aceeaşi lege a dozelor infinitezimale cu urmări surprinzătoare. Astfel de cărţi pot fi socotite premergătoare celor aparţinând, fără echivoc, noii direcţii, celei optzeciste; sau, cel puţin, provocate de o concepţie auctorială asemănătoare. Este cazul romanului „într-o doară" *Viziunea vizuinii* al lui Marin Sorescu, excelentă parodie lingvistică a unei realităţi plurale, complexe. O structură invadată de propriile ei componente, lucidă şi derutată în chiar aceeaşi clipă. Limbaj autocontemplându-se, urmărindu-şi propria destrămare. Artificiul eludării artificialului într-un joc îngroşat, dilatat, autoparodiindu-se până în vecinătatea

tragicului. Morfologia este ignorată, precumpăneşte topica, sintaxa, însă una aleatorie. Apoi romanele lui Paul Georgescu, în care „subversiunea” se petrece deodată la toate nivelurile, devine o versiune enormă, în serie, a realului. Dincolo de imponderabilitatea unui stil livresc, încărcat, arbitrar, ambiguu, distrat, multiplicat, transpare tragicul. Toate efectele de limbaj irump agonizând gureş, dramatizând, luând în derâdere. „Agonia mult bâzâitoare a muştelor” din *Vara baroc*, de exemplu, o imită pe cea a cuvintelor. Demascarea permanentă a convenţiilor literare şi existenţiale este prezentă în romanele lui Nicolae Breban. „Zgomotul lingvistic” al existenţei este interceptat cu o luciditate zeflemitoare şi tragică în acelaşi timp. Tot în linia tradiţiei „homeopatice”, după criteriul, fireşte amendabil, al anului de apariţie al cărţii, putem adăuga *Comisia specială* a lui Ion Iovan, carte în şapte părţi cu o punere în pagină şocantă, un soi de dosar compozit, ingenios, spiritual, al imposibilităţii de a scrie romanul proiectat pentru că „scriindu-l, ar pierde o dimensiune esenţială: umorul cel de toate zilele”. Şi, încă, un roman apărut cu zece ani înaintea volumului *Desant '83*, *Eternitate locală* (al lui Eugen Seceleanu, dispărut înainte de a da măsura întreagă a talentului său), în care pot fi depistate câteva dintre simptomele prozei scurte optzeciste. Inventarul antecedentelor sau, mai degrabă, al „atmosferei” favorizând o anume reacţie stilistică şi psihologică nu este, desigur, complet. Mi se pare, însă, suficient pentru a sugera că nu în noutate absolută, stridentă stă valoarea prozei „tinere”, ci în nuanţa expresivă aparte, originală pe care ştiu s-o dea reprezentanţii ei de talent unei direcţii mai ample, complexe. Vezi şi *Perspective asupra romanului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice,* 1998.

MIHAELA SÂRBU, *Variante de sens la problema existenţei. De la Soren Kierkegaard şi F. M. Dostoievski la existenţialismul secolului XX. O incursiune comparativă cu*

plecare de la teoria stadiilor, debut, 2002. În Cuvântul de întâmpinare care însoţeşte cartea, Vasile Voia descrie „uimitoarea disponibilitate analitică pentru textul filosofic” a fostei sale studente. Într-un limbaj de remarcabilă proprietate, fără divagări inutile, dar urmărindu-şi ţinta prin ocoluri ingenioase şi strâns conduse spre încheieri mereu convingătoare, Mihaela Sârbu îşi propune să afle „în ce măsură gândirea lor [a lui Kierkegaard şi Dostoievski, dar şi a principalilor existenţialişti], desfăşurată în jurul individului uman ca subiect existenţial raportat la realităţi de ordin transcendent (Dumnezeu şi Neantul) şi imanent (lumea în cele două ipostaze ale sale: natură şi societate), reuşeşte sau nu să găsească un sens viabil.” Cartea are trei părţi (*Demersul existenţial sau utopia unicului, Demersul existenţialist sau contra-utopia neantului, Demersul inexistenţial, între absurd şi reiterarea eticului*) şi o Addenda, aceasta din urmă o „concluzie aleatorie” despre/prin Cioran. Motoul din *Lacrimi şi Sfinţi* („Unii oameni îşi mai pun problema dacă viaţa are sau n-are Sens. În realitate, totul se reduce la a şti dacă e suportabilă sau nu.”) este pretextul unui excepţional mini-eseu despre întâlnirea omului cu sine în marea căutare (cioraniană) a Sensului: „Concluzia - nu există Sens şi nici suportabil. Individul uman e livrat lucidităţii, luciditatea îl aruncă în interiorul propriei individualităţi, perpetuu suferinde, din care poate recurge la Dumnezeu (dar numai spre a putea fi sigur că moartea, atunci când va surveni, va fi şi o moarte a conştiinţei, că nu-şi va supravieţui interior atunci când exteriorul va fi stârv), sau în care se poate scufunda, concomitent detaşat prin conştiinţa propriei condiţii. Doar cel ce reuşeşte aceasta se poate justifica, şi numai sieşi.” Un debut promiţător.

CĂLIN TEUTIŞAN, *Feţele textului*, 2002. Remarcabil textul *Zgomotul şi furia* care încheie volumul: „Textul, ca semn cultural al secolului douăzeci, este unul sufocant. El

marchează desprinderea de lume. Iniţial o desprindere discretă, ulterior manifestă, neruşinată, pe măsură ce acaparează controlul asupra psihicului uman sau, cel puţin, asupra intelectului. O dată căzut, acest ‚înger negru' îşi relevă natura coruptă: este insaţiabil. Detaşarea de lume nu este suficientă. Etapa următoare va fi *minarea* ei. Numai că această întreprindere se dovedeşte a fi dificilă. Lumea, în virtutea solidelor milenii de experienţă sensibilă, deşi obosită, nu cedează uşor. Prin însăşi prezenţa ei monolitică, fie şi amorfă, e deranjantă. Textul caută cu disperare punctele slabe ale reţelei, elementele viciate sau supuse în cel mai înalt grad aleatoriului. Şi le descoperă în celula umană a monolitului lume, răzvrătită la rândul său, prin natura sa, deci vulnerabilă…”

LAURENŢIU ULICI, *Literatura română contemporană I - Promoţia 70* (1995). Pe un exemplar semna o dedicaţie cu veche „prietenie cârtitoare”, descriind perfect prezenţa sa caldă, neobosită şi patern-vigilentă pentru scriitori abia cu 2-3 ani mai nevârstnici decât el. Obsedat de *temei* ca un ardelean cumpănit ce se afla, privea drept în faţă orice întâmplare omenească şi făcea planuri aparent „utopice şi monstruoase”, conştient de truda uriaşă („dar omenească!”, îl aud exclamând, pe dată, în paranteză) ce i se cerea şi gata s-o plătească, zâmbind ghiduş în barbă. Cele şase volume proiectate, „însumare de profiluri, bibliografie comentată şi sinteză ideologică”, visate ca drum spre „mereu amânata hartă complexă şi completă a literaturii naţionale”, *Istoria* sa, aşadar, era concepută şi promisă într-o evidentă stare de alertă, cu o nelinişte abia stăpânită, cu nerăbdarea, parcă, a celui care-şi simte timpul prea strâmt şi cu o discretă, cuceritoare, aproape copilărească făloşenie sfidând chiar această strâmtorare. Nu vreau să spun că-şi presimţea sfârşitul prematur - cum sunt destul de înclinată să cred în predestinare, sfârşiturile îmi par că se întâmplă toate la timpul lor, nici prea devreme, nici prea târziu. Vreau să

spun doar că se putea citi *din afară* o grabă prevestitoare, o ardere nestăpânită, o tensiune cuprinzătoare şi lacomă - aşa cum puteau fi descifrate şi la Marian Papahagi, de pildă... Scriitorul Laurenţiu Ulici avea *ceva esenţial:* „intuiţia valorii, adică a relaţiei operei cu gustul în mişcare ale cititorului”, şi găsea de cuviinţă să fie istoricul contemporanilor săi, adică, preluându-i vorbele, să fie „în primul rând critic”, să fie un „receptor direct” al literaturii, neinfluenţat de bibliografia critică, trăind scrisurile şi scriiturile vremii sale lucid şi aplicat, înspăimântat doar de uitarea vinovată. Vezi şi *Literatura faţă cu puterea*, 1990, *Dubla impostură*, 1995, *Mitică şi Hyperion*, 2001.

Şi:

SORIN ALEXANDRESCU, *Privind înapoi, modernitatea*, 1999; MIRCEA ANGHELESCU, *Clasicii noştri*, 1996; MIHAELA ANGHELESCU IRIMIA, *Dialoguri postmoderne*, 1999; ADRIANA BABEŢI, *Bătăliile pierdute. Strategiile lecturii - Dimitrie Cantemir*, 1998; MIRCEA BENŢEA, *Radu Petrescu. Farmecul discret al autoreflexivităţii*, 2000; CORIN BRAGA, *Nichita Stănescu. Orizontul imaginar*, 1993; *Lucian Blaga. Geneza lumilor imaginare,* 1998; *10 studii de arhetipologie*, 1999; ROMULUS BUCUR, *Poeţi optzecişti (şi nu numai) în anii ’90*, 2000;CONSTANTINA RAVECA BULEU, *Spiritul grec şi cultura europeană,* debut, 2003; MATEI CĂLINESCU*, A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii.* Cu un capitol românesc inedit despre Mateiu I. Caragiale. Trad. Virgil Stanciu, 2003 [1993]; DUMITRU CHIOARU, *Poetica temporalităţii*, 2000; CORINA CIOCÂRLIE, *Pragmatica personajului*, 1992; *Femei în faţa oglinzii*, 1998; AL. CISTELECAN, *Celălalt Pillat*, 2000; *Top-ten*, 2000; IOANA CISTELECAN, *Poezia carcerală*, debut, 2000; PAUL CORNEA, *Semnele vremii*, 1995; CONSTANTIN COROIU, *Mărturii în timp*, 1997; VALERIU CRISTEA, *Dicţionarul personajelor lui Creangă*, 1995; SORIN CRIŞAN, *Circul lumii la D.R. Popescu*, 2002; ADA D. CRUCEANU, *Capete*

de pod (sau despre feţele barocului), 2001; CONSTANTIN CUBLEŞAN, *Eminescu în conştiinţa critică,* Col. Akademos, 1994; *Eminescu în orizontul criticii,* 2000; Constantin Cubleşan (coord.), *Dicţionarul personajelor din textul lui I.L. Caragiale,* 2002; DOINA CURTICĂPEANU, *Universul literaturii române vechi,* 1994; SERGIU PAVEL DAN, *Fiul Craiului şi spânul,* 1998; *Povestirile în ramă. Ipostaze universale şi româneşti ale unei structuri,* 2001; DANIEL DIMITRIU, *Nichita Stănescu. Geneza poemului,* 1997; CAIUS DOBRESCU, *Modernitatea ultimă,* 1998; IOANA DRĂGAN, *Romanul popular în România. Literar şi paraliterar,* 2001; VASILE FANACHE, *Eseuri despre* vârstele poeziei, 1990; *George Bacovia. Ruptura de utopia romantică,* 1994; *Lecturi sub vremuri,* 2000; MARIUS GHICA, *Paşii lui Hermes,* 1999; *Derrida sau a gândi altfel,* 2000; MIRCEA GHIŢULESCU, *Istoria dramaturgiei române contemporane,* 2000; GHEORGHE GLODEANU, *Mircea Eliade. Poetica fantasticului şi morfologia romanului existenţial,* Col. Akademos, 1997; GHEORGHE GRIGURCU, *Poezie română contemporană,* 2000; MARIANA ISTRATE, *Numele propriu în textul narativ,* 2000; *Scriptor in fabula. Apropieri româno-italiene,* 2002; ION ITU*, Principii de estetică şi filosofia culturii în confruntările criticii româneşti,* 2001; MIRCEA ITU, *Indianismul lui Blaga,* 1996; MARIUS JUCAN, *Fascinaţia ficţiunii sau despre retorica elipsei,* 1998; EMIL MANU, *Viaţa lui Marin Preda,* 2003; DUMITRU MICU, *Scurtă istorie a literaturii române,* 4 vol., 1995-1997; ADRIAN N. MIHALACHE, *Demonul dimineţii. Exerciţii la computer solo,* 2003; MIRCEA MIHĂIEŞ, *Cartea eşecurilor. Eseuri depre rescriere,* 1990; ECATERINA MIHĂILĂ, *Limbajul poeziei române neomoderne,* 2002; DAN C. MIHĂILESCU, *Stângăcii de dreapta,* 1999, *Scriitornicul,* 2001; IOAN MILEA, *Lecturi bacoviene,* 1995, Col. Akademos.; MARIN MINCU, *Opera literară a lui Ion Barbu,* 1990; *Textualism şi autenticitate,* 1993; *Sub semnul poeziei,* 1999; *Poeticitate românească*

postbelică, 2000; GHEORGHE MOCUŢA, *Pe aceeaşi arcă*, 2001; DOINA MODOLA, *Actori pe scena lumii*, 1990, *Insurgentul: Lucian Blaga şi teatrul*, 2000, *Reprezentaţia lirică*, 2002, *Teatrul prozatorilor*, 2003; CRISTIAN MORARU, *Poetica reflectării*, 1990; MIHAELA MUDURE, *Ispitiri, trecute vremi. Eseuri de istoria literaturii engleze. Secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea*, 2002; CORNEL MUNTEANU, *Marin Preda. Fascinaţia iubirii*, Col. Akademos, 1996; *Lecturi neconvenţionale*, 2003; ALEXANDRU MUŞINA, *Eseu asupra poeziei moderne*, 1997; ION NEGOIŢESCU, *Istoria literaturii române*, 1991; *Scriitori contemporani*, 1994; EUGEN NEGRICI, *Literatura română sub comunism*, 2002; VIRGIL NEMOIANU, *Micro-armonia. Dezvoltarea şi utilizarea modelului idilic în literatură*, 1996; MARIANA NEŢ, *Eminescu, altfel*, 2000; LELIA NICOLESCU, *Ion D. Sârbu, despre sine şi despre lume*, 1999; NICOLAE OPREA, *Provincii imaginare*, 1993; MIRCEA OPRIŢĂ, *Anticipaţia românească. Un capitol de istorie literară,* 1994; GHEORGHE PERIAN, *Scriitori români postmoderni*, EDP, Col. Akademos, 1996; IOANA EM. PETRESCU, *Ion Barbu şi poetica post-modernismului*, 1993; *Modernism / postmodernism. O ipoteză*, 2003; LIVIU PETRESCU, *Vârstele romanului*, 1992; *Poetica postmodernismului*, 1996; ALEXANDRU PINTESCU, *Prospero şi „teatrul sărac”,* EDP, Col. Akademos, 1997; PETRU POANTĂ, *Scriitori contemporani. Radiografii*, Col. Akademos, 1994; *Cercul literar de la Sibiu*, 1997; *Efectul Echinox*, 2003; HOREA POENAR, *Cristian Popescu,* monografie, 2001; CONSTANTIN M. POPA, *Adrian Marino*, monografie, 2001; MIRCEA POPA, *Convergenţe europene*, 1995, *M. Eminescu, contextul receptării*, 1999; D.R. POPESCU, *Dudul lui Shakespeare*, 2000; EUGEN SIMION, *Mircea Eliade. Un spirit al amplitudinii*, 1995; *Fragmente critice*, 1998; ION SOARE, *Paradoxism şi postmodernism*, 2000; MONICA SPIRIDON, *Omul supt vremi. Eseu despre Marin Preda romancierul*, 1993; *Apărarea şi ilustrarea*

criticii, Col. Akademos, 1996; *Interpretarea fără frontiere*, 1998; *Cultura: modele repere, perspective*, 2002; VASILE SPIRIDON, *Nichita Stănescu, monografie*, 2002; DORIN ŞTEFĂNESCU, *Semnul şi imaginea*, Col. Akademos, 1997; MIRCEA TOMUŞ, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului*, 1999; CONSTANTIN TRANDAFIR, *Efectul Caragiale*, 2002; CORNEL UNGUREANU, *Mircea Eliade şi literatura exilului*, 1995; *Mitteleuropa periferiilor*, 2002; DOINA URICARIU, *Nichita Stănescu. Lirismul paradoxal*, 1998; MIHAELA URSA, *Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*, 1999; LUCIAN VALEA, *Generaţia amânată*, 2002; DANIEL VIGHI, *Tentaţia Orientului. Studii de imagologie*, 1998; VASILE VOIA, *Aspecte ale comparatismului românesc*, 2002.

Cuprins

Simona-Grazia Dima, Victor Felea, Sorin Gârjan, Ana Hompot, Florin Iaru, Vasile Igna, Letiţia Ilea, Claudiu Komartin, Virgil Leon, Irina Mavrodin, Virgil Mihaiu, Valentin F. Mihăescu, Ioan Milea, Dora Pavel, Mircea Petean, Augustin Pop, Ion Pop, Doina Uricariu, Lucian Vasiliu, Ion Vădan, George Vulturescu.

PROZĂ: Gabriela Adameşteanu/115; Ştefan Agopian/120; Horia Bădescu/122; Bianca Balotă/124; Ana Blandiana/126; Liviu Bleoca/130; Corin Braga/132; Nicolae Breban/134; Jehan Calvus/141; Mircea Cărtărescu/145; Ruxandra Cesereanu/146; Radu Cosaşu/148; Bogdan Mihai Dascălu/151; Ioana Drăgan/152; Petru Dumitriu/155; Ştefan J. Fay/159; Mircea Ghiţulescu/161; Ştefan Goanţă/164; Norman Manea/166; Mihai Măniuţiu/170; Dora Pavel/172; Ovidiu Pecican/175; D.R. Popescu/177; Tudor Dumitru Savu/182; Florin Sicoe/184; Florin Şlapac/186; Dumitru Ţepeneag/188; Mariana Vartic/194; Mihai Zamfir/196.

Fişe de lectură/201: Emilian Bălănoiu; Oana Cătina; Doina Cetea; Gheorghe Crăciun; Lidia Cucu Cabadaief; Alexandru George; Leon-Iosif Grapini; Vera Ieremiaş; m.chris. nedeea;

Şi: Constantin Arcu, Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş, Mircea Nedelciu, Alina Cârâc, Petru Cimpoieşu, George Cuşnarencu, Mihai Dragolea, Bedros Horasangian, Florina Ilis, Marcel Marcian, Marcel Mureşeanu, Adrian Oţoiu, Stelian Tăbăraş, Răzvan Ţuculescu, Daniel Vighi, H. Zalis.

JURNAL, EGOGRAFIE: Nicolae Balotă/208; Mircea Cărtărescu/212; Livius Ciocârlie/214; Gabriel Liiceanu/218; Norman Manea/221; Ileana Mălăncioiu/224; Gabriela Melinescu/227; Tia Şerbănescu/230; Radu Ţuculescu/233; Mircea Zaciu/236.

***Şi*:** Nicolae Breban, Dina Cocea, Victor Felea, Gelu Ionescu, Ioana Em. Petrescu, Mariana Şora, Cornel Ungureanu.

CRITICĂ, ESEU: Diana Adamek/240; Nicolae

Munteanu, Alexandru Muşina, Ion Negoiţescu, Eugen Negrici, Virgil Nemoianu, Mariana Neţ, Lelia Nicolescu, Nicolae Oprea, Mircea Opriţă, Gheorghe Perian, Ioana Em. Petrescu, Liviu Petrescu, Alexandru Pintescu, Petru Poantă, Horea Poenar, Constantin M. Popa, Mircea Popa, D.R. Popescu, Eugen Simion, Ion Soare, Monica Spiridon, Vasile Spiridon, Dorin Ştefănescu, Mircea Tomuş, Constantin Trandafir, Cornel Ungureanu, Doina Uricariu, Mihaela Ursa, Lucian Valea, Daniel Vighi, Vasile Voia.